

অসমৰ ওজাপালি

শ্রীনবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা



অসম সাহিত্য সভা

ASAMAR OJAPALI: A systematic study on the ojāpālī, a living and colourful traditional performing art form of Asam, written by Dr. Nabin Chandra Sarma, M. A. Ph. D., Reader, Department of Folklore Research, Gauhati University and published by Satish Chandra Chaudhury, General Secretary, Asam Sahitya Sabha, Chandra Kanta Handique Bhawan, Jorhat, 1991, Price Rs. Twenty only.

অসমৰ ওজাপালি

লেখক

ত্ৰীনবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা

প্ৰকাশক :

ত্ৰীনভীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী

প্ৰধান সম্পাদক

অসম সাহিত্য সভা

চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন

বোকাখাট-১

প্ৰথম প্ৰকাশ : জানুৱাৰী, ১৯৯১

ছপাসংখ্যা : এঘাবছ

প্ৰচ্ছদ পট : ত্ৰীনবীন শৰ্মা

মূল্য : বিংশ টকা

ছপাখান

পূৰ্ববৰ্ত্তী মুদ্ৰণ :

বিহাৰাবী, জুলাই-৮

উহৰ্ণা



আন্তৰ্জাতিক খ্যাতিসম্পন্ন পণ্ডিত, অধিভাষনা সাহিত্যিক, অসম
সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন সভাপতি, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ
অন্তঃসৰপ্ৰাপ্ত জৱাহৰলাল নেহৰু প্ৰাক্বেছৰ, প্ৰাচ্যভাষাবিদ,
কলা-নিকাত, শিকাণ্ডক ডক্টৰ মহেশ্বৰ নেওগদেৱৰ কবকবলত
ভক্তিয়ে।

প্ৰধান সম্পাদকৰ এষাৰ

অসমৰ ওজাপালি শীৰ্ষক গ্ৰন্থখন বিলং কলা পৰিষদ শ্ৰাবক বক্তৃতাৰ ফলস্বৰূপেই প্ৰকাশ কৰি উলিওৱা হৈছে। বিলংবৰণৰা অসমৰ ৰাজধানী গুৱাহাটীলৈ স্থানান্তৰিত হোৱাৰ পিছত 'বিলং কলা পৰিষদ'ৰ কাম-কাজ প্ৰায় অচল হয়। ১৯৮২ চনত এই পৰিষদৰ সভাপতি শ্ৰীৰাম গোৰামীদেৱে এই অনুষ্ঠানৰ দহহেজাৰ আঠশ ছিয়ানকৈ টকা পঁচিশ পইচাৰ সমুদায় পুঁজি অসমৰ শিল্প-সাহিত্য-সংস্কৃতি সম্পৰ্কে বক্তৃতা, আলোচনা চক্ৰ, ৰচনা প্ৰতিযোগিতা আদিৰ আয়োজন কৰিবলৈ আৰু সম্ভৱ হ'লে গ্ৰন্থ আদি প্ৰকাশ কৰিবলৈ অসম সাহিত্য সভাক দান দিয়াৰ কথা অৱগত কৰে। ১৯৮২ চনৰ ৰাইশ আগষ্ট তাৰিখে সভাৰ কাৰ্যনিৰ্বাহক সমিতিয়ে এই দান গ্ৰহণ কৰি উক্ত পুঁজি স্থায়ীভাৱে জমা ৰাখিবলৈ আৰু ইয়াৰ মুতেবে 'বিলং কলা পৰিষদ'ৰ ইচ্ছানুসৰি ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত গ্ৰহণ কৰে। সেই সময়ৰেপৰা অসম সাহিত্য সভাই 'বিলং কলা পৰিষদ শ্ৰাবক বক্তৃতা'ৰ অনুষ্ঠান কৰি আহিছে।

১৯৮৮-৮৯ চনৰ শ্ৰাবক বক্তৃতাৰ অনুষ্ঠান ১৯৮৯ চনৰ ৩ চেপ্তেম্বৰ তাৰিখে বৰপেটা সাহিত্য সভা আৰু বৰপেটা জিলা সাহিত্য সভাৰ উদ্বোধিত তথা সাংস্কৃতিক সকলকালৰ, অসমৰ সহযোগিতা 'অসমৰ ওজাপালি' শীৰ্ষক বক্তৃতা বৰপেটাত প্ৰদান কৰে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ লোক-সংস্কৃতি বিভাগৰ অধ্যাপক ড° নবীন চন্দ্ৰ শৰ্মাদেৱে। সভাৰ পৰম্পৰা অনুসৰি শ্ৰাবক বক্তৃতাটি গ্ৰন্থ আকাৰে প্ৰকাশ কৰাৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। প্ৰস্তুত গ্ৰন্থখন উক্ত শ্ৰাবক বক্তৃতা অনুষ্ঠানৰ কলকৰ্ণতি।

ড° শৰ্মাদেৱে স্বাক্ষৰ বক্তৃতাৰ আধাৰত গ্ৰন্থখনি প্ৰস্তুত কৰাই
নহয় প্ৰকাশৰ অন্তিম দিশৰ লগতে আৰ্থিককৃত শুধৰাইও সহযোগ
আগবঢ়াইছে। সেয়ে সম্ভাৱ হ'কে তেখেতলৈ গভীৰ কৃতজ্ঞতা জনালোঁ।
এই ক্ষেত্ৰত সহযোগ আগবঢ়োৱা বাবে প্ৰাক্তন সহকাৰী সম্পাদকত্ব
ক্ৰমে সৰ্বশ্ৰী মহেশচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্য, পৱন বৰদলৈ তথা বিজয় গোস্বামী
আৰু বেটুপাতৰ শিল্পী শ্ৰীধৰজয় শৰ্মালৈও কৃতজ্ঞতা যাচিলোঁ।

গ্ৰন্থখনিৰ বিচাৰৰ ভাৱ সম্বন্ধত পাঠক সমাজলৈ আগবঢ়ালোঁ।
হুপা কাৰ্য অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে সম্পূৰ্ণ কৰি দিয়া বাবে
গুৱাহাটীৰ পূৰ্বদেশ মুদ্ৰণৰ স্বত্বাধিকাৰী তথা কৰ্মীসকলে কৃতজ্ঞতা ব'ল।

॥ চিৰচেনেহী মোৰ ভাষা জননী ॥

জাহ্নৱী, ১৯৯১ চন
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন
বোম্বাই-৭৮৫০০১

শ্ৰীমতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা

অবতৰণিকা

সৰ্বভাৰতীয় কথকতা আৰু প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ সংগীত পৰম্পৰাৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহক ওজাপালি, অসমৰ এক শক্তি-শালী তথা জীৱন্ত আত্মপ্ৰিয় কলা-ৰীতি। অৰ্ধনাটকীয় উপাদান বিশিষ্ট এইবিধ পৰিৱেশ কলাৰ সংযুতি নিৰ্মিত হৈছে শাস্ত্ৰীয় অথবা মাগীৰ সংগীত আৰু দেশী বা লোক সংগীতৰ সুসমন্বয়ৰ সংযোগত। সংগীত-নৃত্য আৰু বাস্তব সমন্বয়। ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপতো এই তিনিও বিধৰে অৰ্থাৎ গীত-নৃত্য আৰু বাস্তব স্থিতি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। এইকালৰপৰা ওজাপালিত সংগীতৰ বৈশিষ্ট্যও বৰ্তমান। দ্বিতীয়তে, নৃত্যৰ পৰিসীমাই অভিনয়কো সাহৰে। ওজাপালিৰ সংযুক্তিত আভিনয়িক সমলৰ ভূমিকাও তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ, যাবতাবা গীতৰ শ্ৰাৱণিক সমলে লাভ কৰে চান্দুৰ ৰূপ। তৃতীয়তে, ওজাপালিয়ে বাগ-বাগিনী আৰু শ্ৰবণ সহায়ত গীত-পদ আৱৃতি কৰে। চতুৰ্থতে, এইবিধ পৰিৱেশ কলাত ডাল, ঢোল, নেপুৰ আদি বাস্তবসম্মত সংগত কৰা হয়।

ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানত ওজাপালিৰ জন্ম। যদিও বৰ্তমান অতি ওজাপালি পৰিৱেশ কলা-ৰীতিয়ে এৰাবীয়া আৰু সামূহিকভাৱে উদ্ভাসিত পূজা-পাৰ্বণ, সতা-মেলা আদিতো অপৰিহাৰ্য্য অংগ ৰূপে প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰি আহিছে। বান্ধুমে-পূজা, জাগৰ-পূজা, বনসা-বিবহবী-পদ্মা-বনমালী আদি বিভিন্ন পূজা-উপাসনা-পদ্ধতিৰ প্ৰতীক-কৰণ বা সাক্ষ্যকৰণত ওজাপালিৰ ভূমিকা অত্যন্ত গভীৰ। পূজা-উপাসনা পৰিপূৰ্ণ নহয় যদিহে ওজাপালিৰ গীত-পদৰ জৰিয়তে দেৱতা বা দেৱী বিশেষৰ সীমা-বাহ্যন্ত প্ৰৱণ কৰা নহয়। ধৰ্মীয় অনুষ্ঠানত এইবিধ পৰিৱেশ কলাৰ অৰ্কাৰ হ'ল কেৱল কামৰূপীয়া নোহ'ল

মাজতেই সীমিত নহয়, বৰং জনজাতীয় লোকৰ সমাজ পৰ্য্যন্ত বিস্তৃত । দৰঙৰ জনজাতিসকলৰ মাজত ব্যাস ওজাপালিয়েও আধিপত্য বিস্তাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে । হাজংসকলৰ মাজতো মনসা-গীতৰ ভূমিকা দেখা যায় । পাতিবাভাসকলৰ মাজত মাৰে-গান আৰু তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ স্থান উল্লেখযোগ্য ।

ওজাপালি কেৱল ধৰ্মীয় অমুখংগৰ পৰিসীমাতেই সীমিত নহয়, সামাজিক অমুখংগতো ইয়াৰ প্ৰভাৱ অতিকৈ ব্যাপক । এইকালৰপৰা ওজাপালিক সামাজিক ব্যাপাৰ ৰূপে অভিহিত কৰিব পাৰি । সামাজিক ব্যাপাৰ ৰূপে এইবিধ পৰিৱেশত বলাই বিভিন্ন সাধুৰূপৰ সৃষ্টি কৰে, বেলাড বা কাহিনী গীতৰ ধাৰক ৰূপে প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰে, প্ৰবাদ-প্ৰবচন কঁকৰা-যোজনা (যোজোনা), সাধৰ-দিষ্টান আদি আৱৃতি কৰে । সৃষ্টিমূলক মিথ বা মালিতা আদি বৰ্ণনৰ উপযুক্ত প্ৰসংগ ৰূপেও ওজাপালি আহুৰ্ত্তে কলা-বীতিৰ ভূমিকা মুঠেই অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি ।

ওজাপালি স্বাৰ্থতে কাহিনী-কথক । জাতি-বৰ্ণ-স্থান-কাল-পাত্ৰ নিৰ্বিশেষে আৰাল-বৃদ্ধ-বনিতাই কাহিনী শুনিবলৈ ভাল পায় । কাহিনী কথন, গীত-পদ, বাস্ত-বাজনা, নৃত্য-অভিনয়ৰ দ্বাৰা সম্পৃক্ত হ'লে তাৰ আকৰ্ষণ আৰু প্ৰভাৱ হয় সুদূৰ প্ৰসাৰী । দ্বিতীয়তে, মাহুৰে ব্যক্তিগতভাৱে কাহিনী শ্ৰৱণ দৰাতকৈ সামাজিকভাৱে কাহিনী শুনিবলৈ অভ্যাসগত আৰু প্ৰৱৃতিগতভাৱে ভাল পায় । ওজাপালি অমুষ্ঠান এই উপাদানসমূহৰ দ্বাৰা বৃদ্ধ আৰু এই কাৰণেই এইবিধ কলাক অভিজ্ঞাপনিক কলা আখ্যা দিয়া হয় । অভিজ্ঞাপনিক কলাই সমাজৰ বাবে উপযোগী আৰু প্ৰয়োজনীয় বান্ধী অভিজ্ঞাপন কৰে । অভিজ্ঞাপনিক কলা ৰূপে ওজাপালি অমুষ্ঠানে বিবিধ সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰে । লোক-শিক্ষা ওজাপালি আহুৰ্ত্তে কলাৰ অন্ততম সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য । এইবিধ কলাই

মহাকাব্য-পুৰাণ আদিৰ কাহিনী আৱৃষ্টি কৰাৰ বাহিৰেও মানৱিক
 দিশৰ লগত সম্পৃক্ত বিভিন্ন কথা, উপকথা আদিও বৰ্ণনা কৰে।
 সামাজিকৰ চিন্তাত এই কাহিনী, কথা বা উপকথাই অত্যন্ত গভীৰ-
 ভাৱে বেখাপাত কৰে। গঞা বাইজে আখৰ পঢ়িব নোৱাৰিলেও
 ওজাপালিৰ জৰিয়তে মহাকাব্য-পুৰাণ আৰু আন আন ধৰ্মীয় গ্ৰন্থৰ
 শিক্ষা লাভ কৰে। সেইবাবেই গঞা বাইজৰ সাক্ষৰতাৰ জ্ঞান
 নাথাকিলেও তেওঁলোক মূৰ্খ নহয়; তেওঁলোক অনেক শিক্ষিত
 লোকতকৈও জ্ঞানী। এইকালৰপৰা ওজাপালিয়ে অনাড়ম্বৰ
 শিক্ষা-পদ্ধতিৰ বিশিষ্ট মাধ্যম ৰূপে প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰি আহিছে।
 অৱসৰ-বিনোদনৰ অন্তৰ্ভুক্ত আহিলা ৰূপে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি অহা
 ওজাপালি অমুঠানে পৰম্পৰাগতভাৱে শিক্ষা প্ৰদান কৰাৰ ওপৰিও
 সাংস্কৃতিক প্ৰতিকলন, সংস্কৃতিৰ প্ৰসাৰীকৰণ, সমাজীকৰণ, সমাজ
 নিয়ন্ত্ৰণ, সামাজিক প্ৰতিবাদৰ জৰি প্ৰতিকলন, প্ৰচাৰ মাধ্যম ৰূপে
 ভূমিকা গ্ৰহণ, বৈদিকীকৰণ আদি সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য সাধন কৰি
 আহিছে।

মুঠতে ধৰ্মীয়, সামাজিক, নান্দনিক আদি বিভিন্ন দিশত ওজাপালি
 অমুঠানৰ ভাংপৰ্যাপূৰ্ণ ভূমিকাই ইয়াক জীৱন্ত আৰু জনপ্ৰিয় অমুঠান
 ৰূপে প্ৰতিপাদন কৰিছে।

ওজাপালি আনুষ্ঠানিক কলা-বীতিৰ ওপৰত প্ৰণালীভাৱে চিন্তা-
 চৰ্চা আৰু বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিবলৈ আৰম্ভৰ শিক্ষাগত উন্নত প্ৰকল্পত
 গোৰানীয়েৰে আৱাক নিৰ্দেশ দিছিল। অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত,
 বিভিন্ন ৰূপত প্ৰচলিত ওজাপালি অমুঠানৰ সমল সংগ্ৰহ কৰি চিন্তা-
 চৰ্চাত লগি থাকোঁতেই বিশিষ্ট পণ্ডিত উষ্টৰ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তদেৱ
 নিৰ্ৰেণমতে এইবিধ পৰিৱেশত কলাতেই এগৰাকী অধ্যাপকৰ প্ৰৱেশ-
 নিৰ্ৰেণক (research guide) ৰূপে কৰ্ম সম্পাদন কৰিব লগা হ'ল,
 যদিও মোৰ পূৰ্ণ চিন্তা-চৰ্চাৰ প্ৰক্ৰিয়া অব্যাহত পণ্ডিত চলি থাকিল।

তাব পৰিণতিত ওজাপালিৰ বিভিন্ন দিশৰ ওপৰত আলোকপাত কৰি
 প্ৰণালীভাৱে অসমীয়া আৰু ইংৰাজীত লিখা কেইবাটিও প্ৰবন্ধ
 ইতিমধ্যে পোহৰলৈ আহিছে। তেনে এক ক্ষণতে অসম সাহিত্য
 সভাৰ প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীযুত সতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী দেৱৰপৰা এখন ঠিঠি
 আহিল বৰপেটা সাহিত্য সভাৰ উদ্বোধন আৰু সাংস্কৃতিক সঞ্চালকা-
 লয়ৰ সহযোগত স্থিতিংকল। পৰিষদৰ আৰম্ভণি বক্তৃতাৰূপে ওজাপালিৰ
 ওপৰত এটি প্ৰদৰ্শনীমূলক বক্তৃতা দিবলৈ। তেতিয়া সময় বেছি
 নাছিল—একুৰি ছদিন মানহে আছিল। প্ৰধান সম্পাদক মহোদয়ক
 প্ৰতিশ্ৰুতি দিলোঁ আৰু প্ৰায় কুৰি দিনৰ ভিতৰত ৩৫০ পৃষ্ঠা সামৰি
 ওজাপালিৰ ওপৰত এটি পাণ্ডুলিপি প্ৰস্তুত কৰিলোঁ। ১৯৮৯ চনৰ
 ৩ চেপ্তেম্বৰত বৰপেটাৰ তৰুণবাম ফুকন প্ৰেক্ষাগৃহত, বিভিন্ন ওজাপালি
 ৰূপৰ প্ৰদৰ্শনেৰে বক্তৃতাটো দিয়া হ'ল। প্ৰধান সম্পাদক শ্ৰীযুত
 সতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰীদেৱৰ কথামতে প্ৰায় এশ পৃষ্ঠাৰ ভিতৰতে সামৰি
 ওজাপালিৰ ওপৰত এটি পাণ্ডুলিপি প্ৰস্তুত কৰি সেই বছৰৰ শেষৰ
 কালে প্ৰধান সম্পাদকক দিয়া হ'ল। তেখেতে লগে লগে পাণ্ডু-
 লিপিটো ছপাবলৈ প্ৰেছত দিলে; কিন্তু নানা অসুবিধাবশতঃ পুথিখন
 সমন্বয়তে ছপা নহ'ল। যিয়ে নহওক ইংৰাজী ৰূপা, প্ৰধান সম্পাদক
 শ্ৰীযুত চৌধুৰীদেৱৰ অশেষ চেষ্টা আৰু পূৰ্বদেশ মুদ্ৰণৰ কৰ্মীসকলৰ
 কৰ্ম উৎসাহৰ গুণত পাণ্ডুলিপিটোৱে অৱশেষত পোহৰৰ মুখ দেখা
 পালে।

ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপ, সংস্কৃতি, ভাষাৰূপ, আভিযন্ত্ৰিক আৰু
 সাংস্কৃতিক দিশ, সামাজিক প্ৰকাৰ্য্য, পদ্যৰূপ-উদ্ভাৱন আদি দিশৰ
 পৰিপূৰ্ণ আলোচনা বিশিষ্ট গ্ৰন্থ এখনিয়ে ইতিমধ্যে প্ৰকাশৰ ক্ষণ গনি
 আছে। বৰ্তমানৰ প্ৰবন্ধনিৰ্দ্ধাৰিত ওজাপালি অৱস্থানৰ বিভিন্ন দিশৰ
 ব্যৱ সাধাৰণ আভাস দিবলৈহে চেষ্টা কৰা হৈছে।

সমস্যা বক্তৃতা প্ৰধান আৰু এই পুথিখনৰ ভাৱ প্ৰসংগত

কেইগৰাকীমান উদাৰ আৰু সহানুভূতিশীল ব্যক্তিৰ ওচৰত আমি আজীৱন ধৰি। তেখেতসকলৰ ভিতৰত আছেৰ জীৱত বাম গোস্বামী, অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন সভাপতি জীৱত মহিম বৰা, প্ৰধান সম্পাদক জীৱত সতীশ চন্দ্ৰ চৌধুৰী, কটন কলেজৰ অধ্যাপক ড° হেমন্ত কুমাৰ শৰ্মা, ড° বামচৰণ ঠাকুৰীয়া, গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ছাত্ৰ কল্যাণ বিভাগৰ সঞ্চালক ড° প্ৰবীণ চন্দ্ৰ দাস, উত্তৰ গুৱাহাটী কলেজৰ অধ্যাপক ড° ভৃগুমোহন গোস্বামী উল্লেখযোগ্য। বৰপেটা সাহিত্য সভাৰ সভাপতি আৰু সম্পাদকৰ ওচৰতো আমি কৃতজ্ঞতাৰ পাত্ৰত আৱদ্ধ।

প্ৰচ্ছদপটৰ শিল্পী জীৱান ধনঞ্জয় শৰ্মা, অসম সাহিত্য সভা আৰু পূৰ্বদেপ মুদ্ৰণৰ কৰ্মচাৰীসকল, বক্তৃতা প্ৰদানৰ সময়ত ওজাপালি অমুষ্ঠান প্ৰদৰ্শনৰ জৰিয়তে বিশেষভাৱে সহায় কৰা ওজা আৰু পালি সকলো আমাৰ কৃতজ্ঞতাৰ পাত্ৰ।

কলা-প্ৰেমী সন্মত পঠক সমাজৰ মৰম-চেনেহৰপৰা পুৰিখন বৰ্ণিত নহ'লেই আমাৰ পৰিচয় সাৰ্বক হ'ব।

শান্তিপুৰ, হিল চাইড
হুগাঁওবোৰ, গুৱাহাটী-৯
৬ জানুৱাৰী, ১৯৯১

জীনবীন চন্দ্ৰ শৰ্মা

সূচী-পত্ৰ

বিষয়

পৃষ্ঠা

প্ৰথম অধ্যায়

১.০০	কথকতা-পৰম্পৰা আৰু ওজাপালি.....	১—২১
১.১	কথকতা-পৰম্পৰা	১
১.২	প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ সংগীত-পৰম্পৰা আৰু ওজাপালি	৬
১.৩	ওজাপালিৰ লগত জড়িত বিশ্বাস আৰু জনশ্ৰুতি	১২
ক.	দৈনন্দিক মতবাদ	১৩
খ.	পাৰিজাতী ব্যাসিনী সম্পৰ্কীয় মতবাদ	১৪
গ.	বাসকলাই আৰু কেন্দ্ৰকলাই সম্পৰ্কীয় মতবাদ	১৪
১.৪	ওজাপালিৰ প্ৰাচীনত্ব	১৭

দ্বিতীয় অধ্যায়

২.০০	ওজাপালি অস্থূঠানৰ বিভিন্ন ৰূপ	২১—৪০
২.১	মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি	২২
২.২	মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালি	২৩
	মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি	২৪
১. ক.	ব্যাংগ-সংগীত বা ব্যাংগ ওজাপালি	২৪
(ক)	বিভিন্ন বিয়াহপোৱা ওজাপালি	২৫
(খ)	কবিতাপ্ৰণীত ওজাপালি	২৬
১.	মন্দিৰৰ প্ৰসংগৰপৰা ওজাপালিৰ অপসারণ প্ৰক্ৰিয়া	২৬

২.	আব্দুল প্রাতিমান স্বৰূপে বিয়াহৰ ওজাপালি	২৭
৩.	বাস ওজাপালি-গীতৰ বিষয়বস্তু	...	২৮
১. খ.	বামায়ণ-সংগীত বা বামায়ণ গোৱা ওজাপালি	...	৩১
গ.	ভাউৰা ওজাপালি বা ভাইৰা	...	৩২
ঘ.	তুৰ্গাববী ওজাপালি	৩৫
ঙ.	সত্ৰীয়া ওজাপালি	৩৪
চ.	পাৰালী ওজাপালি	৩৭
ছ.	হুলড়ী ওজাপালি	৩৮
১.১.	নগঞা ওজাপালি বা ওজাপালি নৃত্য	৩৮
২.	আপী ওজাপালি	...	৩৯

তৃতীয় অধ্যায়

৩.০০	মহাকাব্য অনাঙ্গয়ী ওজাপালি	... ৪১—৫০
৩. ক.	শুকনানি বা বংগোৱা ওজাপালি	... ৪১
খ.	বিষহৰী-গান বা গীত-গাৱা বা গীতগোৱা ৪৩
গ.	মাৰে-গান ৪৫
ঘ.	পদ্মা-পূৰাণ বা পদ্মা-পূৰাণৰ গান ৪৭
ঙ.	তুৰুৰীয়া ওজাপালি	... ৪৯

চতুৰ্থ অধ্যায়

৪.০০	ওজাপালিৰ আভিনয়িক দিশ ৫১—৭৭
ক.	বাস্তবত্ব ৫২
	অনবাস্তবত্ব :	...
	ডাল ৫২
	নেপথ্য ৫৪
	ভৌতিক বাস্তব বা সূক্ষ্ম ৫৫
	আৱনক বাস্তব : ডাল ৫৭
	স্থিতি বাস্তব : কালি, বেণু, বংশী ৫৭
খ.	ওজাপালিৰ আভিনয়িক নৈলী ৫৯

গ. ওজাপালি অমুঠানব নিৰ্বাহিকাসকলব প্ৰকাৰ্য্য	৬১
(ক) ওজা আৰু ডেউৰ প্ৰকাৰ্য্য	৬৫
(খ) পালি আৰু ডেউলোকব প্ৰকাৰ্য্য	৬৬
(i) দাইনাপালি আৰু ডেউৰ প্ৰকাৰ্য্য	৬৭
(ii) বানাহৰা বা গোবপালি	৬৯
(iii) সহায়ক বা আগপালি	৬৯
ঘ. ওজা আৰু পালিব পোহাৰ-পৰিচ্ছন্ন আৰু অন্ন-অলংকাৰ : অলংকাৰ	৭০
ঙ. বেষ-ভূষা	৭২
চ. ওজাপালি ৰূপৰ সংযুতি	৭৬

পঞ্চম অধ্যায়

৫.০০ ওজাপালি অমুঠানব সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য	৭৮ — ৯৫
৫.১: সংগীত	৭৮
.২ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীত	৭৯
.৩ দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসওজাপালি-সংগীত	৮৭
.৪ নগৰ ওজাপালি-সংগীত	৮৯
.৫ সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীত	৯০
.৬ বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীত	৯২
.৭ দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীত	৯৩
.৮ পাকালী ওজাপালি-সংগীত	৯৩
.৯ হুজুৰী ওজাপালি-সংগীত	...	৯৪
.১০ শূন্যনি বা বনমা-পূজাৰ ভগত জৰিত ওজাপালি-সংগীত	...	৯৪
.১১ বিহৰী-গান বা গীত-গাৱা ওজাপালি-সংগীত	৯৪
.১২ পৰা-পূৰণৰ গানৰ সাংগীতিক ভাব	...	৯৪
.১৩ তুখুৱীয়া ওজাপালি-সংগীত	৯৪
.১৪ বাবে-গান বা বাবেগোৱা ওজাপালি-সংগীত	...	৯৫

ষষ্ঠ অধ্যায়

৬.০০ ওজাপালি অমুষ্ঠানব সাংগীতিক দিশ :

শাস্ত্রীয় বাগ-বাগিনী১৬—১০৮
৬.১ বাগ-বাগিনী ১৬
.২ বাগধ্যান ১৯
.৩ বাগ-মালিতা ১৯
.৪ সন্ধ্যা ওজাপালি সংগীতত বাগ-মালিতা ১০০
.৫ বাগ গোদাৰ সময় ১০১
.৬ সুরুনানি ওজাপালি-সংগীতত বাগ-বাগিনীৰ স্থিতি ১০৩
.৭ বিষহবী-গান বা গীতগোদা ওজাপালি-সংগীত ১০৪
.৮ মাৰে-গান-সংগীত ১০৫
.৯ ওজাপালি-সংগীতত স্বৰ ধারণা ১০৫
.১০ ওজাপালি-সংগীতত তালৰ স্থিতি ১০৭

সপ্তম অধ্যায়

৭.০০ ওজাপালি অমুষ্ঠানব সাংগীতিক দিশ : নৃত্য ১০৯-১১৬
৭.১. নৃত্য ১০৯
.২ গতি ১১১
.৩ অসন বা নৃষ্টি ১১৩
.৪ মুদ্রা, হস্ত, হাত ১১৩

অষ্টম অধ্যায়

৮.০০ উপসংহাৰ ১১৭-১২০
৮.১. প্রবেশিকা ১২১
৮.২. সংবাদদাতা ১২৩

প্ৰথম অধ্যায়

কথকতা-পৰম্পৰা আৰু ওজাপালি

১. ১. কথকতা-পৰম্পৰা :

অৰ্ধ নাটকীয় পৰিৱেশ্য কলা ওজাপালি স্বৰ্ভাৱতীয় কথকতা-পৰম্পৰাৰ প্ৰত্যক্ষ ধাৰক আৰু বাহক। কথকবহাৰা প্ৰদৰ্শিত অকুণ্ঠানেই কথকতা। আকৌ কথক এজন বা কেইবাজনো গায়কৰ সমষ্টিও হ'ব পাৰে। কথকে মূল মহাকাব্য বা পুৰাণৰ কাহিনী গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়ত দৰ্শকৰ আগত আৱৃতি কৰে। এই কালৰপৰা কথকক বৰ্ণনাকাৰী, আলোচনাকাৰী, ব্যাখ্যাকাৰী আদিকপেও আখ্যা দিব পাৰি। অকুণ্ঠাতে কাহিনী কণ্ঠতাজনকো কথক (কথা + ক) বোলাত আপত্তি থাকিব নোৱাৰে। 'কথক' শব্দৰ সমান্তৰালভাৱে ঐহিক শব্দৰ প্ৰচলনো লক্ষ্য কৰা যায়। অৰ্থাৎ কালৰপৰা উভয়ৰে মাজত সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত। পতঞ্জলিৰ 'মহাভাষ্য'ত 'ঐহিক' পদটোৰ উল্লেখ পোৱা যায়।^১

কথক আৰু কথকতাৰ বিষয়ে ক'বলৈ গৈ প্ৰসিদ্ধ পণ্ডিত বনো-মোহন ঘোষে কৈছে যে, কথকসকলে মূল মহাকাব্য (বামানল নাইবা মহাভাৰত) অথবা পুৰাণৰ কাহিনীবোৰ, পৰম্পৰাগত কাহিনী কণ্ঠাৰ নিচিনাকৈ স্ত্ৰীত অথবা আৱৃতিৰ সহায়ত দৰ্শকৰ সন্মুখত ব্যাখ্যা কৰে।^২ সাধাৰণতে কথকৰ দ্বাৰা এনেধৰণৰ অকুণ্ঠান অৱস্থিত

১. মহাভাষ্য ১।৪।২২ ; অ।১।২৬

২. M. Ghosh (ed). *Abhinayadarpana*. P. 19 (fn)

হয় কোনো ধৰ্মীয় উৎসৱ-অমুষ্ঠানৰ প্ৰসংগত। কথকতাৰ লগত অভিনয়ৰ সমলো জৰিত হৈ থাকে।

প্ৰাৰম্ভিক বৰ্ষা আলংকাৰিক ভোজে তেওঁৰ 'অলংকাৰ' শীৰ্ষক গ্ৰন্থত গীত-নৃত্যৰ সহায়ত পৌৰাণিক কাহিনী ব্যাখ্যা কৰা পৰম্পৰাক 'আখ্যান' আখ্যা দিছে। আন এঠাইত এই বীতি বিশেষকৈ তেওঁ 'কথক-বিদ্যা'ৰূপে অভিহিত কৰিছে।^৩

কথকতা অমুষ্ঠানত কথকে গদ্য-পদ্য উভয়তে ব্যাখ্যা আগবঢ়ায়। কথকক দুটা ভাগত ভগাব পাৰি : (ক) পাঠক আৰু (খ) ধাৰক। পাঠকে বিষয়বস্তু আৱৃতি কৰে আৰু ধাৰকে আৱৃত্ত বিষয়বস্তু গদ্যত বুজাই দিয়ে।^৪ ওজাপালিৰ লগত কথকতা-পৰম্পৰাৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। কথকে বামায়েণ-মহাভাৰত-পুৰাণ আদিৰ পৰা কাহিনী আৱৃতি কৰে, তদনুৰূপে ওজাপালিয়েও বামায়েণ-মহাভাৰত-পুৰাণ আদিৰপৰা কাহিনী আৱৃতি কৰে।

দ্বিতীয়তে, কথকে গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়ত কাহিনীভাগ বৰ্ণনা কৰে, তদুপ ওজাপালিয়েও গীত-নৃত্য আৰু বাদ্যযন্ত্ৰৰ সহায়ত অমুষ্ঠান অমুষ্ঠিত কৰে। তৃতীয়তে, কথকৰ সহায়কাৰী সংগী কেইবাজনো থাকে। অনুৰূপে ওজাপালিতো ওজাৰ সহায়ক ৰূপে কেইবাজনো পালি থাকে। চতুৰ্থতে, কথকতা-পৰম্পৰাত কথকে গদ্য-পদ্য উভয়কে প্ৰয়োগ কৰে, তদুপ ওজাপালি অমুষ্ঠানতো ওজা আৰু পালিয়ে গদ্য-পদ্য উভয়ৰ সহায়ত পৰম্পৰাগত কাহিনী ব্যাখ্যা কৰে। পঞ্চমতে, কথকতা-অমুষ্ঠান অমুষ্ঠিত হয় দৰ্শকৰ সন্মুখত, তেনেদৰে ওজাপালি অমুষ্ঠান দৰ্শকৰ মাজতহে প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। ষষ্ঠতে, কথকতা আৰু ওজাপালি উভয় অমুষ্ঠানেই ধৰ্মীয় প্ৰসংগৰ

৩. V. Raghavan : "Methods of Popular Religious Instruction in South India" in *Cultural Heritage of India*, Vol IV, P. 518

৪. A. B. Keith : *The Sanskrit Drama*, P. 29

লগত চৰিত। সপ্তমতে, কথক-পৰম্পৰাৰ অন্তৰ্গত পাঠক আৰু ধাবকক ক্ৰমে ওজা আৰু পালিৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি যে, ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ উৎস সৰ্বভাৰতীয় কথকতা-পৰম্পৰা।

কথকতা-পৰম্পৰাৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত চৰিত্ৰ উপস্থাপক আৰু উদ্গাতাৰ উল্লেখ বেদ-পৰম্পৰাত পোৱা যায়। উপস্থাপকে^৫ বেদ-মন্ত্ৰ ব্যাখ্যা কৰে অথবা বেদ-মন্ত্ৰৰ শিকা প্ৰদান কৰে। উদ্গাতাই^৬ সামবেদৰ মন্ত্ৰ আবৃত্তি কৰে। 'ওজা' পদটোৰ লগত 'উপাধ্যায়' পদৰ সম্পৰ্ক স্পষ্ট। উপাধ্যায় পদৰপৰাই 'ওজা' পদটোৰ উদ্ভৱ হৈছে। অসমৰ প্ৰসংগত 'ওজা' পদটোৱে 'ওজাপালি' অনুষ্ঠানৰ মুখ্য চৰিত্ৰটিক সূচিত কৰে। উপাধ্যায়ৰ প্ৰকাৰ্য্যৰ আভাস 'মন্ত্ৰস্মৃতি'ত এনেদৰে পোৱা যায় :

‘একদেশং তু ক্ৰেন্য ক্ৰোজান্যাপি বা পুনঃ।

যোহধ্যাপয়তি হৃত্যৰ্হুপাধ্যায়ঃ স উচ্যতে ॥’

অৰ্থাৎ উপাধ্যায় প্ৰকাৰী উপ-শিক্ষক, তেওঁ বেদৰ অংশ বিশেষ বেতনৰ বাবে পঢ়ুৱায়। তেওঁ আচাৰ্য্যৰ অধিক আৰু জীৱিকাৰ বাবে অধ্যাপনা কৰে।

অসমৰ 'ওজা' বা ওজাকো একপ্ৰকাৰে শিক্ষক বুলিব পাৰি; কাৰণ তেওঁ বৃত্ত-শ্লোক-বান্ধ-মুদ্ৰাদি কলা, পালিসকলক শিকায়। উপাধ্যায়ৰ নিচিনাকৈ 'ওজা' বা ওজাৱো পাৰিভ্ৰমিকৰ বিনিময়ত শ্লোক-পদ-বৃত্তাদি প্ৰদৰ্শন কৰে। তদুপৰি উপাধ্যায়ৰ নিচিনাকৈ ওজাই বেদ বা বেদাংশ নপঢ়ায়; কিন্তু জন-গণ-মনত বেদ-বেদাংশতকৈও অধিক প্ৰভাৱ পেলাবলৈ সক্ষম হোৱা বাহ্যিক-বহাভাবত আৰু পুৰাণৰ শিকা তেওঁ প্ৰদান কৰে। লোকজীৱনত বাহ্যিক-বহাভাবত

৫. কথক ১৮৭১২, অৰ্থৰ্থে ৩১৫১৭

৬. কথক ২১৫৩২

৭. মন্ত্ৰস্মৃতি ২২৪১

আৰু পুৰাণে বেদ-বেদাংগৰ স্থান পূৰাইছে আৰু এই মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰেই শিক্ষা প্ৰদান কৰে ওজাই। নানা কলা-কুশলী ওজাই জন-গণক মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ বাহিৰেও নানা বিষয়ৰ শিক্ষা প্ৰদান কৰে।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে, উপাধ্যায় আৰু ওজাৰ মাজত বিশেষকৈ প্ৰকাৰ্যৰ ফালৰপৰা কিছু পৰিমাণে সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে। উপস্থাপক, উদ্গাতা আৰু উপাধ্যায়ৰ প্ৰকাৰ্য আৰু প্ৰকাৰ্যৰ প্ৰসংগৰ লগত ওজা আৰু ওজাপালিৰ প্ৰকাৰ্য আৰু প্ৰকাৰ্যৰ প্ৰসংগৰ মাজত অনেক ক্ষেত্ৰত সাদৃশ্য নাথাকিবও পাৰে, কিন্তু এই চাৰিওটা পৰম্পৰাৰ মাজত এটা বিষয়ত সাদৃশ্য স্পষ্ট—সেয়ে হৈছে কথকতা।^১

মৃত^২ আৰু কথকৰ মাজত সাদৃশ্য বৰ্তমান অসমতঃ প্ৰকাৰ্যৰ কালৰপৰা। কথকৰ নিচিনাকৈ মূৰ্ত্তিও পৌৰাণিক কাহিনী, মৃত্যু, শ্মিত আৰু নাটকীয় উক্তিৰ সহায়ত কথকৰ আগত ব্যাখ্যা কৰে। স্বকপাৰ্থত মৃতসকল কথকতা পৰম্পৰাৰ প্ৰত্যেক ধাৰক আৰু বাহক। বৈদিক সাহিত্যৰ লগত মৃত-পৰম্পৰা ঘনিষ্ঠভাৱে জড়িত নহয়; কিন্তু কথক-পৰম্পৰাৰ লগত বৈদিক সাহিত্যৰ নিবিড় সম্পৰ্ক একোতে অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি।

ইয়াৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, কথকতা-পৰম্পৰাৰপৰা মৃত-পৰম্পৰাৰ বিকাশ সম্ভৱ হৈছে আৰু মৃত-পৰম্পৰাৰপৰা ওজাপালি, ভাগৱতৰ, কথাবাচক আদি পৰম্পৰাৰ বিকাশ হোৱা স্বাভাৱিক।

১. "The term *Kathaka*, narrator, relator etc. is found in the *Mahābhārata*. *Kathā* also signifies stories. One who recites a story (or who publicly reads and expounds the *Purāṇas*) One who speaks or tells, a Professional story teller."

Monier Williams : *A Sanskrit-English Dictionary*, p. 247

২. কথকৰ উৎপত্তি ব্ৰাহ্মণ যমদীপ গৰ্ভত জন্ম হোৱা পুৰ মন্ত্ৰান।

কথকতা-পৰম্পৰাত সাধাৰণতে কথকজন দৰ্শক আৰু শ্রোতা-সকলৰ মাজত এখন উচ্চ আসনত বহি 'বামকথা' বা 'ভাগৱতকথা' আবৃত্তি কৰে। কথকজন বহু গুণবৃত্ত, কলা-কুশল আৰু বাগ্মীপুৰুষ হোৱা বিধেয়। মহাভাৰত, বামাৱলি বা ভাগৱত-কাহিনী গায়কজনক ক্ৰমে ব্যাস বা ভাগৱতাৰ বা কথাবাচক বোলে। প্ৰস্তাৱনাৰ পিছত কথক বা ব্যাসে বা ভাগৱতাৰে বামাৱলি বা মহাভাৰত বা ভাগৱতৰ বিভিন্ন বাগ-বাগিনী; তাল, অংগ-বিক্ষেপ, মুক্তা আৰু লয়বিত্ত অলঙ্কাৰ বন্ধা কৰি আবৃত্তি কৰে আৰু মাজে মাজে সবল-সহজ গঢ়ত সকলোৱে যুতিৰ পৰাকৈ ব্যাখ্যা কৰে। তেনেদৰে দৰ্শক আৰু শ্রোতাসকলৰ মাজৰপৰাও মাজে মাজে কথকে গোৱা গীতৰ দোহৰা অংশ আবৃত্তি কৰে। ব্যাস বা ভাগৱতাৰ বা কথাবাচকৰ কখনশৈলীৰ লগত ওজাপালিৰ কখন-শৈলীৰ সাদৃশ্য সহজাহুমেয়।

দ্বিতীয়তে, জনশ্ৰুতি প্ৰচলিত আছে যে, আদি কবি বাগ্মীকিয়ে বামাৱলি-কাহিনী তেওঁৰ শিষ্যসকলৰ আগত কৈছিল। সেইদৰে ব্যাসদেৱেও তেওঁৰ শিষ্যসকলক মহাভাৰত-কাহিনী শুনাইছিল। সেই শিষ্যসকলেও তেওঁলোকৰ শিষ্যসকলৰ আগত ক্ৰমে 'বামাৱলি' আৰু মহাভাৰত-কাহিনী আবৃত্তি কৰি শুনাইছিল। এইদৰে 'বামাৱলি-সংগীত' বা 'মহাভাৰত-সংগীত' অথবা 'ব্যাস-সংগীত'ৰ ঐতিহ্য পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰবহমান হৈ আহিছে। সেইকালত সঙ্কুচেই আছিল এইবিধ সংগীতৰ মাধ্যম। সময়ৰ অগ্ৰগতিৰ লগে লগে সঙ্কুতৰপৰা নব্যভাৰতীয় ভাষাসমূহৰ বিকাশ ঘটে। লগে লগে পৰম্পৰাগত 'বামাৱলি-সংগীত' বা 'ব্যাস-সংগীত' আদিৰ ভাৰাও আধুনিক ভাৰতীয় ভাষালৈ পৰিৱৰ্তিত হ'ল। প্ৰাচীন অসমত প্ৰচলিত 'ব্যাস-সংগীত'ৰ মাধ্যম সঙ্কুত ভাষা আছিল যেন লাগে, কিন্তুো বৰ্তমানো 'ব্যাস-সংগীত'ৰ হুই-এটা অলঙ্কাৰ সঙ্কুত ভাষাত আবৃত্তি কৰা দেখা যায়। উদাহৰণস্বৰূপে আমি 'ভাষ্য' বা 'ভাষ্য'

গীতলৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ। এই গীতবোৰৰ ভাৱা সংস্কৃত মিশ্ৰিত অসমীয়া।

পুৰণি অসমত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰবহমান ব্যাস-সংগীতৰ পূৰ্বৰ গঠন-ৰীতিত আৰ্য্যভিন্ন সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱো নপৰাকৈ নাথাকিল। যুগতে সংস্কৃতীয়া, ধলুৱা আৰু আৰ্য্যভিন্ন প্ৰভাৱৰ ত্ৰিবেণী সংগমত ওজাপালি অমূৰ্ঠানৰ বিকাশ ঘটি এক শক্তিশালী পৰম্পৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে।

১.২. প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপ সংগীত পৰম্পৰা আৰু ওজাপালি :

প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপ ৰাজ্য অতি প্ৰাচীন কালৰেপৰা গীত-নৃত্য অভিনয়ত অগ্ৰণী আছিল। নন্দিকেশ্বৰ কৃত 'অভিনয়-দৰ্পণ' গ্ৰন্থমতে লাস্য-নৃত্যৰ পৰম্পৰা ৰাণকন্তা উপাৰণবা গোপীসকলে শিকে আৰু গৌপীসকলৰপৰা সৌৰাষ্ট্ৰৰ নাৰীসকলে এই নৃত্য শিকে। এইদৰে লাস্য-নৃত্যশৈলী পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰবহমান হয়।^{১০} ভদ্ৰ নটৰ নৰ্ত্তন বিভাৱ বৰ্ণনা দিয়াৰ প্ৰসংগত কামৰূপী নৃত্যৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰা হৈছে 'হৰিহৰ'ত।^{১১} 'বতিশাল'তো কামৰূপী অংগনাৰ বতি বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে ক'বলৈ বোৱাৰ প্ৰসংগত কোৱা হৈছে যে, কামৰূপী অংগনা গীত আৰু ৰাভত নিপুণ।^{১২}

মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ মতে 'হস্ত্যাহুৰ্কে' বচনিতা পালকাণ্যৰ পিতৃ আছিল সামগায়ক। 'ভেৰ্তৰ নামটোৱেই বুজায় যে, ভেৰ্ত একজন উচ্চ শ্ৰেণীৰ সামগায়ক আছিল।' 'গায়ক' মানে গানশিল্পী। সামগায়কৰ আশ্ৰয় মহৰ্ষি ভাৰ্গৱৰ আশ্ৰয়ৰ ওচৰতে আছিল। মহৰ্ষি ভাৰ্গৱৰ আশ্ৰয় বেদকনিৰে চিৰ সুখবিত্ত আৰু সিদ্ধ-গৰ্ব্ব-অলবাসকলৰ

১০. অভিনয়-দৰ্পণ, শ্লোক ৫-৭

১১. হৰিহৰ ২।২।৪৮-৫০

১২. ভাৰ্গৱাৰ শৰ্ভা : 'প্ৰাচীন অসমত সংগীত আৰু নৰ্ত্তনৰ প্ৰবৰ্ত্তা' (সাংস্কৃতিক), পৃ: ৩

ঘাৰ। সমাকীৰ্ণ হৈ আছিল।^{১৩} সামগায়ন নাৰটোবপৰা আন নহ'লেও প্ৰাচীন কালত অসমত যে, সামগায়নৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত আছিল তাৰ ইংগিত পোৱা যায়।

সামগায়নৰ উপযুক্ত পুত্ৰ আচাৰ্য্য পালকাপাৰ জনহান আৰু আশ্ৰম গিৰিৰাজ হিমালয়ৰ ওচৰত লৌহিত্যৰ পাৰত অৱস্থিত আছিল। শাস্ত্ৰীৰমতে পালকাপাৰ আশ্ৰম সম্ভৱতঃ পৰশুৰামকুণ্ডৰ ওচৰতে অৱস্থিত আছিল।^{১৪} মহামহোপাধ্যায় হৰপ্ৰসাদ শাস্ত্ৰীৰ মতে পালকাপাৰ সময় খ্ৰীঃ ৫ম বা ৬ষ্ঠ শতক। পালকাপাৰ 'হস্ত্যায়ুৰ্বেদ'ত নৃত্য-শীত-ৰাজ্যৰ উল্লেখ আছে। এই গ্ৰন্থৰপৰা 'সাময়েদ'ৰ উপাংগ 'পাৰ্জ্বৰ্বেদ' (সংশ্লিষ্টশাস্ত্ৰ) আৰু 'বজুৰ্বেদ'ৰ উপাংগ নাট্যৰ্বেদৰো সম্ভৱ পোৱা যায়।^{১৫} ইয়াৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, খ্ৰীঃ ৫ম-৬ষ্ঠ শতিকাৰ পূৰ্বৰপৰা প্ৰাচীন অসমত নৃত্য-শীত-অভিনয় আদি কলা-বিজ্ঞাৰ চিন্তা-চৰ্চা হৈছিল। এই অনুমানৰ সপক্ষে বনোবজান শাস্ত্ৰীৰ এটি মন্তব্য উপস্থাপন কৰিব পাৰি : 'বি ঠাইত, যি সময়ত 'হস্ত্যায়ুৰ্বেদ'ৰ নিচিনা প্ৰণালীস্বৰূপ বিজ্ঞান সম্ভৱ চিকিৎসা-শাস্ত্ৰ এখন বচিত হৈছিল, সেই সময়ত প্ৰচলিত নৃত্য-শীত আদি কলা বিজ্ঞাবোৰ যে, তেনেই অনালোচিত আৰু অনাদৃত হৈ অতি অল্পমাত্ৰ অৱহাতি পৰি আছিল সেই কথা কল্পনা কৰি লোৱাটো অৰৌক্তিক। গতিকে 'বামায়ণ', 'মহাভাৰত'ৰ প্ৰামাণ্যৰ বলত ভাৰতবৰ্ষত যি ধৰণৰ উন্নত প্ৰণালীস্বৰূপ নাট্যকলাৰ অস্তিত্ব মানি লোৱা হয়, সেইদৰে বহুবিধ পালকাপাৰ বাক্যৰ প্ৰামাণ্যৰ বলত ভাৰতবৰ্ষৰ পূৰ্বপ্ৰান্তত অসমতো তেনে উন্নত ধৰণৰ প্ৰণালীস্বৰূপ নাট্য-কলাৰ অস্তিত্ব মানি লোৱাটো যুক্তিসংগত।'^{১৬}

প্ৰাণজ্যোতিষ-কামৰূপত নৃত্য-শীত-ৰাজ আৰু অভিনয়ৰ পৰম্পৰা

১৩. বনোবজান শাস্ত্ৰী : 'অসমত সংশ্লিষ্ট চৰ্চা' (বামজ্যে), পৃঃ ৩

১৪. উ. প্ৰ., পৃঃ ২

১৫. উ. প্ৰ.

১৬. উ. প্ৰ., পৃঃ ৩

প্ৰচলিত ধকাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ পোৱা যায় ভবতমুনিৰ ‘নাট্যশাস্ত্ৰ’ৰ সংযোগত। ‘নাট্যশাস্ত্ৰ’ৰ ত্ৰয়োদশ অধ্যায়ত ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰচলিত চতুঃপ্ৰকাৰৰ ‘নাট্য-প্ৰকৃতি’ৰ উল্লেখ পোৱা যায়। যেনে :

‘চতুৰ্বিধা প্ৰকৃতিঃ প্ৰোক্তা নাট্যপ্ৰয়োগতঃ।

আৱন্তী দাক্ষিণাত্যা চ পাঞ্চালী চৌদ্ৰমাগধী ॥’^{১৭}

অৰ্থাৎ, আৱন্তী, দাক্ষিণাত্যা, পাঞ্চালী আৰু চৌদ্ৰ-মাগধী নাট্য প্ৰকৃতিৰ এই বিভাজন চতুঃপ্ৰকাৰৰ বৃত্তিৰ (যেনে : ভাৰতী, সাক্তী, কৈশিকী আৰু আৱন্তী) ওপৰত নিৰ্ভৰশীল। স্বয়ং ভবতমুনিয়েই ‘নাট্যশাস্ত্ৰ’ত প্ৰকৃতিৰ ব্যাখ্যা কথাত দিছে। পৃথিৱীৰ নানা দেশৰ নানা বংশ-ভূমি-আচাৰ-বৃত্তি আদিৰ বৰ্ণনাই প্ৰকৃতি। বৃত্তি আৰু প্ৰকৃতিৰ অৰ্থ সংবাদ। পৃথিৱীৰ নানা দেশৰ মানুহৰ আচাৰ ব্যৱহাৰ-দিৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণ মিল থাকিলেও দেশভেদে মানুহৰ বংশ-ভূমি, আচাৰ-ব্যৱহাৰ বিভিন্ন হোৱা স্বাভাৱিক আৰু এই বিভিন্নতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই চতুঃপ্ৰকাৰৰ প্ৰকৃতিৰ কথা কোৱা হৈছে।

‘নাট্যশাস্ত্ৰ’ত উল্লেখিত চৌদ্ৰ-মাগধী প্ৰকৃতিয়ে অংগ, বংগ, কলিংগ, বংস, চৌদ্ৰ, মগধ, পুণ্ড্ৰ, নেপাল, প্ৰাগ্-জ্যোতিৰ আদি অঞ্চলক সামৰে।^{১৮} পণ্ডিতসকলৰ মতে ভবতমুনিৰ ‘নাট্যশাস্ত্ৰ’ খ্ৰীঃ ১ম শতিকাৰ পূৰ্বেই ৰচিত হৈছে।^{১৯} এইকালৰপৰা সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি যে, খ্ৰীঃ পূঃ ১ম শতিকাৰ পূৰ্বেপৰা প্ৰাগ্-জ্যোতিৰ-কামৰূপত স্বকীয় প্ৰকৃতি সংযুক্ত নাট্য-শৈলীৰ বিকাশৰ প্ৰচলন আছিল। নাট্য-শৈলীয়ে গীত-নৃত্য-বান্ধকো সামৰে।^{২০} চৌদ্ৰ-মাগধী প্ৰকৃতিত ‘বাক্যাভুত’ৰ প্ৰাধান্য স্পষ্ট।^{২১} বিভিন্নভাৱে, এইবিধ

১৭. আব. জ্জ. মগধ (সঙ্গা) : নাট্যশাস্ত্ৰ, ১০/৩৭

১৮. উ. প্ৰ. ১০/৪৫

১৯. M. Ghosh (ed.): *Nāṭya-Śāstra*, Intro. P. LXXXI

২০. বাবেশ্বৰনাথ বৰুৱা : অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ঐতিহ্য, পৃঃ ৪

২১. অভিনৱ ভাৰতী ১০/৩৭

প্ৰযুক্তি প্ৰহসনে বিশেষভাৱে প্ৰাধান্য লাভ কৰে। নাটকৰ কলেজৰ প্ৰায়ে সৰু। ‘পূৰ্ববংগত আশীৰ্বাদ আৰু মংগল ধ্বনি থাকে, কথোপ-
কথন বেছি, সংস্কৃত পাঠ প্ৰধান, পুৰুষৰ অভিনয় বেছি, স্ত্ৰীৰ অভিনয়
কম। আমাৰ অংকীয়া নাট আৰু বৈষ্ণৱ যুগৰ নাটবিলাকত কিন্তু
দক্ষিণাত্যা প্ৰযুক্তিৰ প্ৰভাৱ প্ৰচুৰভাৱে দেখা যায়। বোধহয়
বৈষ্ণৱীয় ভক্তিবাদৰ সোঁতত উঠি আহি এই প্ৰযুক্তিয়ে আমাৰ দেশত
প্ৰাধান্য লাভ কৰিছিল। জামিদ্ধ-ভক্তিবাদৰ প্ৰাধান্যৰ কথা ভাগৱতত
আছে। কিন্তু আচৰিত কথা যে, আমাৰ দেশত ওড়-মাগধী-প্ৰযুক্তিৰ
কথাখিনি যেন লুকাই লুকায়ে চলি আছে। নানাবিধ চুলীয়াৰ
ভাৱৰ ভিতৰত ভাৱবীয়া অৰ্থাৎ যিজন সমাজত হাঁহিৰ বোল তুলিব
পাৰে তাৰে প্ৰাধান্য সৰ্বাধিক। গাঁৱলীয়া ভাৱনাবিলাকতো
বহুৱাজনে সমাজৰ ক্ষয়ত হান্সবসৰ অন্তৰ্ভাষণ কৰি সভা নবহুৱালে
ভাৱনাই ভালকৈ চলিব নোৱাৰে। ব্যাসগোৱা, বামাৱণগোৱা,
শুকনায়ী, চুৰ্গাবীগোৱা ওজাপালিৰ যদি দাইনাপালিজনৰ যুগৰ
কথাতে মাতুহে নাহাঁহে তেন্তে বান-বাগ-পদ জানিলেও সেই
ওজাপালিক প্ৰথম শ্ৰেণীৰ বুলি ধৰা নহয়।”^{২২}

ওপৰোল্লিখিত মন্তব্যৰ আধাৰত সিদ্ধান্তত উপনীত হ’ব পাৰি
যে, ওজাপালি অনুষ্ঠানত ওড়মাগধী-প্ৰযুক্তিৰ প্ৰভাৱ অতিকৈ পতীৰ।
“ওজাপালি সংগীত-নৃত্যসম্বলিত অৰ্ধ নাটকীয় অনুষ্ঠান। ইয়াৰ চৰিত্ৰ
‘নাট্যশাল’ বৰ্ণিত ওড়-মাগধী শৈলীৰ চৰিত্ৰৰ লগত ভালখিনি ধাপ-
খোৱা বিধৰ।”^{২৩} গতিকে বিধাৱীনভাৱে ক’ব পাৰি যে, এই পৃঃ ১৪
শতিকা বা তাৰো পূৰ্বৰপৰা প্ৰাগ্-জ্যোতিষ-কামৰূপত ওজাপালি
সদৃশ অৰ্ধনাটকীয় কলাশৈলীৰ চলতি আছিল।

প্ৰাগ্-জ্যোতিষ-কামৰূপৰ নৃপতিসকলে নৃত্য-গীতৰ পূৰ্ণনোবকতা
কৰিছিল। কুমাৰ ভাস্কৰ বৰ্মাই চৈনিক পৰিব্ৰাজক হিউয়েন চাঙক

২২. মনোবৰ্দ্ধন শাস্ত্ৰী, প্ৰা. উ. প্ৰ., পৃঃ ৪

২৩. বীৰেন্দ্ৰ নাথ দত্ত, প্ৰা. উ. প্ৰ., পৃঃ ৪

এমাহকাল ধৰি প্ৰতিদিনে বাজকীয়ভাৱে নৃত্য-গীতৰে আপ্যায়িত কৰাইছিল।^{২৪} এই নৃত্য-গীতৰ পৰিসৰত সম্ভৱ ওজাপালিয়েও স্থান পাইছিল। বনমাল দেৱৰ (খ্ৰীঃ ৯ম শতিকা) 'তেজপুৰ লিপি'ত উল্লেখ আছে যে, হাটকশূলীন শিৱ-মন্দিৰত গীত-বাত্ত-নৃত্যৰে শিৱক উপাসনা কৰা হৈছিল।^{২৫} এইখন তাত্ত্বলিপিতেই দলুহাজনা (নৰ্ত্তকী) আৰু 'দেৱপালিভিঃ' শব্দ দুটাৰ উল্লেখ পোৱা যায়।^{২৬} 'দলুহাজনা'ৰ অৰ্থ 'দেৱদাসী' অথবা 'মাবেগান' আৰু 'শুকনানি ওজাপালি'ৰ লগত জৰিত দেওখনীকো ই সূচিত কৰিব পাৰে। তেনেদৰে 'পালিভিঃ' পদে 'ওজাপালি'ক বুজাব পাৰে।

বেদাচাৰ্য্যৰ 'স্মৃতিবিস্তাৰ'ত বিষ্ণু আৰু শিৱ-পূজা উপলক্ষে জাগৰ-অৰ্জুঠান অৰ্জুঠিত কৰাৰ উল্লেখ পোৱা যায়।^{২৭} জাগৰ অৰ্জুঠানত ব্যাসগোৱা ওজাপালি অপৰিহাৰ্য্য। খ্ৰীঃ দশম শতিকা-মানৰ ভিতৰত নিৰ্মিত বুলি গৃহীত মূৰ্ত্তিবিলাকৰ ভিতৰত খোজ আৰু ভোৰভাল বজাই নৃত্যৰত অৱস্থাত থকা অনেক মূৰ্ত্তি অসমত পোৱা গৈছে।^{২৮} পুৰণি কালত অসম দেশে, নৃত্য-গীত-অভিনয়ত উন্নত আছিল তাৰ প্ৰমাণ 'কালিকা পুৰাণে'ও দিয়ে।

প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ প্ৰাচীন মন্দিৰ বিলাকত প্ৰবহমান শূক্ৰীয়া নৃত্য-গীত-অভিনয় আৰু বাত্তুৰ পৰম্পৰা নানা কাৰণ বশতঃ লুপ্তপ্ৰায় হলেও কিছুদিন আগলৈকে তাৰ অৱশেষ পোৱা গৈছিল।

২৪. M. Neog : *Sattriya Dances of Assam and Their Rhythms*, I. p. 3

২৫. M. M. Sharma (ed.) : *Inscriptions of Ancient Assam*, p. 99

ভীৰ্বনাথ বৰ্মা : প্ৰা. উ. প্ৰ. পৃ: ৩

যমোবজ্ঞন শাস্ত্ৰী : প্ৰা. উ. প্ৰ., পৃ: ৬৭

২৬. M. M. Sharma (ed.) : *Op-cit*, p. 100

পদ্মনাথ ভট্টাচাৰ্য্য (সম্পা) : কামৰূপ শাসনাবলী, পৃ: ৬৪

২৭. যমোবজ্ঞন শাস্ত্ৰী : অসমৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মনৰ ব্যুৎপত্তি, পৃ: ৩০

২৮. (—) : অসমত দৰ্শিত চৰ্চা, পৃ: ৬৭

হাজো, পৰিহৰেশ্বৰ, দেবগাঁও আদি মন্দিৰৰ বাস্ত-ধাৰা আৰু নৃত্য-ধাৰা স্বকীয় বৈশিষ্ট্য আৰু সৌন্দৰ্য্যৰে ভৰপূৰ।^{১১} মন্দিৰত প্ৰচলিত হুকীয়া বাস্ত-ধাৰা, নৃত্য-ধাৰা আৰু স্নীত-ধাৰাৰ পৰম্পৰা বন্ধা কৰিছিল ওজাপালি অৱস্থানে।

ওপৰৰ আলোচনাৰ পৰা সহজে অৱগত হ'ব পাৰি যে, অতি প্ৰাচীন কালৰেপৰা অসমত মাৰ্গী সংস্কৃতিৰ পৰম্পৰা প্ৰবহমান হৈ আহিছে। কিন্তু প্ৰাকৃতিক, ৰাজনৈতিক, সামাজিক আদি নানা চৰ্ছোণ বশতঃ প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ মাৰ্গী সংস্কৃতিৰ পৰম্পৰা নিস্তেজ হোৱা স্বাভাৱিক, তজ্জাত ওজাপালিৰ নিচিনা পৰিৱেশ্য কলাশৈলীয়ে প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপৰ মাৰ্গী সংস্কৃতি-পৰম্পৰাৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহকৰূপে সেই পৰম্পৰা অব্যাহতভাৱে বন্ধা কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। আমাৰ এই প্ৰশ্নৰ অৱস্থাত তীৰ্থনাথ শৰ্মাৰ এটি মন্তব্য উল্লেখ কৰিব পাৰোঁ : “অসমৰ সংস্কৃতিৰ এই সংস্কৃতি-ধাৰা (মাৰ্গী সংস্কৃতি) ওজাপালি সকলে জীয়াই ৰাখিছিল....”^{১২} এই কালৰপৰা আমি নিশ্চিতভাৱে সিদ্ধান্তত উপনীত হ'ব পাৰোঁ যে, ভাৰতীয় মাৰ্গী সংস্কৃতি-পৰম্পৰাৰ পৰা ওজাপালি সংস্কৃতিৰ জন্ম। সেয়েহে ওজাপালি সংস্কৃতিৰ মাৰ্গীয় বৈশিষ্ট্যটো লক্ষ্য কৰি কপিলৱাংসায়নে এনেদৰে মন্তব্য প্ৰকাশ কৰিছে : ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ লগত ওজাৰ নৃত্যৰ অনেক সাদৃশ্য দেখা যায় আৰু নৃত্যৰ লগত জৰিত সংস্কৃতি। শাস্ত্ৰীয় ৰাগৰ নিকটবৰ্তী।^{১৩}

অকল অসম বা ভাৰতবৰ্ষতেই নহয় পৃথিৱীৰ বিভিন্ন সংস্কৃতিত প্ৰচলিত নৃত্য-ৰূপ বা পৰিৱেশ্য কলাশৈলী সমূহ ধৰ্ম্মীয় কথাগোব লগত সম্বন্ধ। ভাৰতীয় নৃত্য-ৰূপ আৰু নাটক ধৰ্ম্মীয় চেতনাবে উদ্ভূত। ধৰ্ম্মত বিপ্লৱকৈ হিন্দুধৰ্ম্মত, ধৰ্ম্মীয় বিধানৰ সৈতে নৃত্যৰ

১১. তীৰ্থনাথ শৰ্মা, প্ৰা. উ. প্ৰ, পৃ: ৩

১২. তীৰ্থনাথ শৰ্মা, প্ৰা. উ. প্ৰ, পৃ: ১

১৩. K. Vatsayana : Tradition of Indian Folkdance, P. 190

সম্পৰ্ক অতিকৈ গভীৰ। ভাৰতীয় মিথমতে শিৱৰ নৃত্যৰ সংযোগতহে ভগতৰ সৃষ্টি আৰু ধ্বংস-জীলাদি সংঘটিত হয়। বিভিন্ন পৰিস্থিতিত দেৱ-দেৱীসকলে নৃত্য কৰাৰ বৰ্ণনাৰে ভাৰতীয় মিথবোৰ সমৃদ্ধ।^{৩২}

ওজাপালি পৰিৱেশ্য কলাৰো উত্তৰ, বিকাশ আৰু অগ্ৰগতিত ধৰ্মীয় ভাৱৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে। দ্বিতীয়তে, গীত-নৃত্য-বাচ্য মন্দিৰৰ লগত জৰিত। ভাৰতীয় সংগীতৰ বিকাশত মন্দিৰৰ ভূমিকা সৰ্বজন স্বীকৃত। অসমৰ ওজাপালিৰ উত্তৰ আৰু বিকাশত মন্দিৰৰ অবিহণা সৰ্বাগ্ৰাণী। ভাৰতীয় দৃষ্টিমতে নৃত্য-গীত আদিৰে আৰাধ্য দেৱতাক বিমান সোনকালে সন্মুখিত কৰিব পাৰি পূজা-নৈবেদ্যৰে সিমান সোনকালে সন্মুখিত কৰিব নোৱাৰি। কণ্ঠ্য আৰু যন্ত্ৰ সংগীতৰ জৰিয়তে নিবেদিত নৃত্যই অনুষ্ঠিত যাগ-যজ্ঞ আৰু পূজা-পাতলৰ ফল কৰি তোলে শূন্যস্থিত।^{৩৩} সেয়েহে পূজা-উপাসনাৰ লগত ওজাপালি নৃত্যৰ ইমান গভীৰ সম্পৰ্ক।

১.৩ ‘ওজাপালি’ৰ লগত জৰিত বিশ্বাস আৰু জনশ্ৰুতি :

ওজাপালি ভাৰতীয় মান্য সংগীতৰ সন্মিলন উত্তৰাধিকাৰী হ’লেও লোকজীৱনৰ লগত এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাশৈলীৰ গভীৰ সম্পৰ্ক আৰু সমৃদ্ধ সদা সৰ্বদাই বৰ্দ্ধিত হৈ আহিছে। দ্বিতীয়তে, ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকল লোকসমাজৰ অঙ্গীভূত সম্ভৱ। তৃতীয়তে, লোকজীৱনৰ ওপৰতেই সামগ্ৰিকভাৱে ওজাপালিৰ ধৰ্মীয় আৰু সামাজিক প্ৰকাৰ্য্যৰ গুৰুত্ব নিৰ্দ্ধাৰণ কৰে। গতিকে লোক-সমাজত যে, এইবিধ পৰিৱেশ্যকলাৰ জন্তু সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন জনশ্ৰুতি, মিথ আদিৰ সৃষ্টি হৈছিল—তাত সন্দেহ নাই। অকল ওজাপালিৰ ক্ষেত্ৰতেই নহয়—ভাৰতীয় প্ৰায়বিলাক পৰিৱেশ্যকলাৰ প্ৰসংগতেই

৩২. Faubion Bowers : *The Dance in India*, P. 15

৩৩. C. Sivaramamurti : ‘Introduction’ in M. P. Ashton’s *Yakṣagāna*, P. XI

বিভিন্ন মিথ, জনশ্রুতি আদি সম্পৃক্ত হৈ থকা দেখা যায়। আনকি ভাবতীয়া পৰম্পৰাই বিশ্বাস কৰে যে, ভাবতীয়া নাটকৰ পৰম্পৰা সৃষ্টি কৰিছিল প্ৰজাপতি ব্ৰহ্মাই।^{৩১} ওজাপালি কলাশৈলীৰ লগত জৰিত এনেধৰণৰ দুই এটা মিথ আৰু জনশ্রুতিৰ উল্লেখ কৰা হ'ল :

(ক) দৈবিক মতবাদ (Divine origin Theory):

দৈবিক মতবাদমতে ওজাপালিৰ জন্ম সম্ভৱ হৈছে দেৱতাৰ অনুগ্ৰহত। তৃতীয় পাণ্ডৱ অৰ্জুনে দেৱতাসকলৰ জন্মশত্ৰু অনুব-
বিলাকক সমূলকৈ পৰাস্ত কৰা হেতু পাৰ্থৰ সন্মানৰ অৰ্থে দেৱতাক ইলুই উৰ্বশীৰ দ্বাৰা নৃত্য অনুষ্ঠিত কৰায়। নৃত্য কৰি থকা অৱস্থাতেই উৰ্বশী অৰ্জুনৰ প্ৰেমত পৰে। নৃত্যৰ অন্তত উৰ্বশীয়ে তেওঁৰ প্ৰণয়ৰ সন্তোষ ইলুইক দিয়ে। উৰ্বশীক বিয়া কৰাবলৈ ইলুই অৰ্জুনক অনুৰোধ কৰে। কিন্তু অৰ্জুনে ইলুইৰ অনুৰোধ বৰ্জনা কৰিলে। ক্ৰোধান্বিতা উৰ্বশীয়ে অৰ্জুনক অভিশাপ দিলে: “তৃতীয় পাণ্ডৱ এবছৰৰ বাবে নপুংসক হ'ব।” মৰ্ত্যভূমিলৈ প্ৰত্যাবৰ্ত্তন কৰি অৰ্জুন নপুংসক ৰূপে এবছৰকাল থাকিবলৈ বাধ্য হ'ল। এই সময়ছোৱাত তেওঁ বৃহন্নলা ৰূপে বিৰাটপুত্ৰী উত্তৰাক গান্ধৰ্ববিদ্ভাৰ শিকা দিছিল আৰু বৰ্ণিত দেখা গান্ধৰ্ববিদ্ভা অৰ্থাৎ নৃত্য-গীত-অভিনয় আদি গান্ধৰ্বৰূপে অনুষ্ঠিত কৰাইছিল। গান্ধৰ্ববিদ্ভা সাৰ্থকভাৱে প্ৰদৰ্শন কৰিবৰ বাবে বৃহন্নলাই বৰ্ণনপৰা বেশ-ভূষা আৰু বাস্তৱজ্ঞানি অনাইছিল। গান্ধৰ্ববিদ্ভাই ওজাপালি বিদ্ভা। বৃহন্নলাকণী অৰ্জুনে সৰ্বপ্ৰথমে ওজাপালি নৃত্য বৰ্ণনপৰা আনি বৰ্ত্তাত প্ৰৱৰ্ত্তন কৰে। এইদৰে দেৱতাসকলৰ অতিকৈ প্ৰিয় গান্ধৰ্ববিদ্ভা অৰ্থাৎ ওজাপালি বিদ্ভা বৰ্ত্তালৈ নামি আহিল দেৱতাৰ কৃপাত তৃতীয় পাণ্ডৱ অৰ্জুনৰ জৰিয়তে।^{৩২}

৩১. A. B. Keith, *op-cit*, PP. 12—13

৩২. অৰ্থাৎ দাতা : হৰিবাৰ ওজা, পাণ্ডৱক, ডিঙাহুই, কামৰূপ

(খ) পাৰিজাতী ব্যাসিনী সম্পৰ্কীয় মতবাদ :

দৰঙৰ ব্যাস সংগীত বা বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ মতে ওজাপালিবিজ্ঞাৰ শিক্ষা লাভ কৰে পাৰিজাতী নামৰ এগৰাকী মহিলাই স্বপ্নত। স্বপ্নমতে তেওঁ তাঁতশালত কাপোৰ বৈ আছিল। তেনে অৱস্থাত তেওঁ মধুৰ শ্ৰবযুক্ত গীতৰ ধ্বনি স্বৰ্গৰপৰা মৰ্ত্যৰ পিনে আহি থকা শুনিবলৈ পালে। তাঁতশালৰ পৰা উঠি আহি তেওঁ সেই গীত গাই গাই মুজাসহ নৃত্য কৰিবলৈ ধৰিলে। সপোনতেই তেওঁ ওজাপালি নৃত্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় বাস্তৱ-যন্ত্ৰ আৰু পোছাক-পৰিচ্ছদ আদি লাভ কৰে। পাৰিজাতীয়ে সপোনত লাভ কৰা ওজাপালিবিজ্ঞা তেওঁৰ শিগ্ৰুসকলক শিক্ষায়। এই শিগ্ৰুসকলেই ব্যাসৰূপে পৰিচিত আৰু তেওঁলোকে পাৰিজাতী ব্যাসিনীৰূপৰা লাভ কৰা বিজ্ঞাৰ নামেই ব্যাস সংগীত বা বিয়াহৰ ওজাপালি বা বিয়াহগোৱা ওজাপালি।^{৩৬}

(গ) ব্যাসকলাই আৰু কেন্দ্ৰকলাই সম্পৰ্কীয় মতবাদ :

আন এটি জনশ্ৰুতিমতে ব্যাসকলাই আৰু কেন্দ্ৰকলাই ক্ৰমে ব্যাসগোৱা বা বিয়াহগোৱা আৰু লুকনানি ওজাপালিৰ জনক। দীনেশ্বৰ শৰ্মাৰমতে বিজ্ঞান লোক সংগীতবিজ্ঞাত পাবংগত তেওঁ ব্যাসকলাই ৰূপে পৰিচিত। দৰঙৰ ব্যাসপাৰা গাঁৱত বৰ্তমানো ব্যাসকলাইৰ বংশধৰ সকলে বাস কৰে।^{৩৭} শৰ্মাৰমতে ব্যাসকলাই সকল গীত আৰু নৃত্যৰ গুৰু আছিল।^{৩৮} পুৰাণ-পাঠক ব্ৰাহ্মণকো (দৈৱজ্ঞ) ব্যাসৰূপে জনা যায়। 'ব্যাস' উপাধি বিশেষ। সংগীতত বিশেষকৈ 'মহাভাষ্য' বা 'পুৰাণ'ৰ বিষয় সহজিত সংগীতত পাবৰশিতা লাভ কৰা ব্যাসজনেই ব্যাসকলাই।

৩৬. অতুল চক্ৰ বৰুৱা : ধনবা কাব্য আৰু ওজাপালি, পৃ: ৭০—৭৫

৩৭. দীনেশ্বৰ শৰ্মা : দৰঙাৰ দ্বন্দ্বী, পৃ: ২৪

৩৮. উ. গু.

শংকৰদেৱৰ সময়ৰ এগৰাকী ব্যাসকলাইৰ উল্লেখ চৰিত পুথিত পোৱা যায়। দৈত্যাবি ঠাকুৰে এই গৰাকী ব্যাসকলাইৰ উল্লেখ এনেদৰে কৰিছে :

‘ব্যাসকলাই নামে জনেক আছয়।

তাছ সম গুণী নাই জাতিত ব্রাহ্মণ ॥’^{৩৯}

‘কথাগুৰু চৰিত’তো এগৰাকী ব্যাসকলাইৰ নামোল্লেখ পোৱা যায়।^{৪০} কিন্তু এই গৰাকী ব্যাসকলাই যে, ওজাপালি কলাত পাবঙ্গদ আছিল তাৰ ইংগিত ‘কথাগুৰু চৰিত’ত পোৱা নাযায়। গতিকে এই গৰাকী ব্যাসকলাই—আমাৰ আলোচ্য ব্যাসকলাই গৰাকী নহ'বও পাৰে। অন্তৰ্য্য আন যি কি নহওক, ব্যাসকলাই উপাধিটোৱে যে, লোকসমাজত লাহে লাহে সমাদৰ লাভ কৰিবলৈ আবন্ত কৰিছিল তাৰ আভাস চৰিত-পুথিবৰণা পাব পাৰি।

প্ৰচলিত জনশ্ৰুতি বিশেষৰ মতে পাবিজাতীৰণা ব্যাসকলাইয়ে ওজাপালি বিজ্ঞা শিকিছিল আৰু ব্যাসকলাইৰ জৰিয়তে এই বিজ্ঞাই লাভ কৰিছিল বিস্তৃতি। পৰম্পৰাগত জনশ্ৰুতিৰ মতে ব্যাসকলাই আৰু কেন্দুকলাই ককাই-ভাই আছিল। ব্যাসকলাই আছিল বিয়াহপোৱা ওজাপালি বিজ্ঞাত পাবঙ্গদ আৰু কেন্দুকলাই আছিল শূকৰানি ওজাপালি বিজ্ঞাত নিপুণ; অৰ্থাৎ ব্যাসকলাইৰ পৰম্পৰা আবন্ত হয় কেন্দুকলাইৰ জৰিয়তে। ‘কানকণ বৃজী’ত এগৰাকী ব্ৰাহ্মণ কেন্দুকলাইৰ নামোল্লেখ পোৱা যায়। তেওঁ কাষাখ্যা মৌলানীক উপাসনা কৰিছিল মধুৰ সুবেৰে সীত আৰ্জুতি কৰি। কেন্দুকলাইৰ সীতত সন্তোষ দেখোৱা বিহীন হৈ সীতৰ হাতে হাতে কৃত্য কৰিছিল। কোচবংশীৰ বজা এগৰাকীয়ে সীতৰ ভালে ভালে দেখোৱা কৃত্য কৰাৰ সৰ্ব্বোচ্চ লাভ কৰিলে কেন্দুকলাইৰ পৰা। বজাই

৩৯. আৰ্যমোহন নাথ (দম্পা) : দৈত্যাবি ঠাকুৰৰ ‘শ্ৰীকথকত আৰু শ্ৰীমায়বৰণ’, পৃ: ৭০—৭৫

৪০. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ বেথাক (দম্পা) : কণা গুৰুচৰিত, পৃ: ১৪২

কেন্দুকলাইক অম্বুৰোধ কৰিলে দেৱীৰ নৃত্য দেখুৱাবলৈ। উপাৱাস্তৰ নেদেখি কেন্দুকলাই ব্ৰাহ্মণে বজাক অম্বুৰোধ কৰিলে বেবৰ বিদ্ভাৰে গোসানীৰ নৃত্য চাবলৈ। বজাই সেইমতে মন্দিৰৰ বেবৰ বিদ্ভাৰে গোসানীৰ নৃত্য চাবলৈ চেষ্টা কৰোতে বজা আৰু ব্ৰাহ্মণ উভয়েৰে দেৱীৰ শাপত মুণ্ডপাত হ'ল।^{৪১}

ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ জন্মৰ লগত জৰিত আৰু ওপৰোল্লিখিত কাহিনী কেইটি স্বকপাৰ্থত ব্যক্তিৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত নহয়। প্ৰথমতে, অৰ্জুন-উৰ্বসী মিথটো ওজাপালিৰ লগত সম্পৃক্ত কৰা হৈছে ওজাপালি অম্বুৰ্জানত গান্ধীৰ্য্যপূৰ্ণ পৌৰাণিক পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ বাবে। যৌক্তিকতাৰ ফালৰপৰা এই মতটো গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰি। দ্বিতীয়তে, পাৰিজাতী ব্যাসিনী আৰু ব্যাসকলাই উভয়েই ঐতিহাসিক ব্যক্তি নহয়। কেন্দুকলাইৰ উল্লেখ বুৰঞ্জীত আছে, আনকি কামাখ্যা মন্দিৰৰ বেবত কেন্দুকলাইৰ মূৰ্তিও খোদিত কৰা আছে। কেন্দুকলাই আৰু বজাৰ ভয়াবহ পৰিণতিৰ প্ৰতি সজাগ হৈ কোচ-ৰাজবংশীৰ লোকসকলে আজিও কামাখ্যা দেৱীক দৰ্শন নকৰে। এই ফালৰপৰা কেন্দুকলাই ঐতিহাসিক ব্যক্তি যেন লাগে। অৱশ্যে কেন্দুকলাইক মনসা-সংগীতৰ পৰম্পৰা স্ৰষ্টা ৰূপে অভিহিত কৰা টান; কাৰণ কেন্দুকলাইৰ পূৰ্বৰেপৰা মনসা-সংগীতৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত আছিল। গতিকে ঐতিহাসিক ভাংপৰ্য্য বন্ধা কৰি ওজাপালি পৰম্পৰাৰ উৎস-সন্ধানৰ প্ৰসংগত ওপৰোল্লিখিত বিভিন্ন মতবাদবোৰে বিশেষভাৱে সহায় কৰিব নোৱাৰে। জীৱন্ত ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ লগত পৰবৰ্ত্তীকালত মিথ, জনশ্ৰুতি আদি সংযোগ কৰি দিয়া হৈছে আভিজাত্য বা গান্ধীৰ্য্য প্ৰদানৰ বাবে।

ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ ঐতিহাসিক ভাংপৰ্য্য বৰ্ত্তমান। কথকতা-পৰম্পৰা নিশ্চিতভাৱে সামাজিক, সাংস্কৃতিক আৰু ঐতিহাসিক

ৰূপাৰ। ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ উত্তৰ হৈছে এই কথকতা-পৰম্পৰাবৰণ।

১.৪ ওজাপালিৰ প্ৰাচীনত্ব :

ওজাপালি অনুষ্ঠান যে, প্ৰাচীনকালৰেপৰা পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে তাৰ প্ৰমাণ প্ৰাচীন লেখাত প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষভাৱে পোৱা এই অনুষ্ঠানৰ উল্লেখনসমূহ। সামগ্ৰিক আৰু মহাকাব্য-আবৃত্তি শৈলীৰ লগত ওজাপালিৰ আবৃত্তি শৈলীৰ সাধাৰণ মিল থকা স্বাভাৱিক। এই দৃষ্টিভঙ্গীৰ কালবৰণা সামগ্ৰিক বা মহাকাব্য-আবৃত্তি পৰম্পৰাক ওজাপালিৰ প্ৰটো ৰূপ হিচাপে দিয়া উচিত নোহোৱাৰে। হিউৱেনচাঙৰ সন্ধানত পৰ্য্যবেক্ষণৰে প্ৰমাণিত হোৱা পৰিৱেশ কলা বীতিৰ পৰিসৰত বৰ্তমানৰ ওজাপালিৰ প্ৰটো ৰূপ বিশেষে স্থান পোৱা স্বাভাৱিক। বনমালদেৱৰ ভাৱমিণ্ডিত উল্লেখ থকা 'দলুহাজনা'ক বৰ্তমানৰ দেওখনীৰ লগত তুলনা কৰিব পাৰি। বনমালৰ কালত (খ্ৰীঃ ১ম শতিকা) বৰ্তমানৰ ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ প্ৰটো ৰূপৰ প্ৰচলন থকাৰ অনুকূলে অনুমান কৰাৰ প্ৰসংগত 'দলুহাজনা' পদৰ উল্লেখ নোহোৱা নহয়। দ্বিতীয়তে, এইখন লিপিত উল্লেখ থকা 'দেৱপালিভি' নামে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ আগ—, পালিক সূচিত কৰে।

সম্ভৱতঃ ৩৮কে বোলাচাৰ্য্য খ্ৰীঃ প্ৰায় ১ম শতিকাৰ এগৰাকী বিশিষ্ট কায়কৰ্পী পণ্ডিত আছিল। তেওঁ বিষ্ণু-পূজাৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত জাম্বব-পূজাৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে 'বৃত্তি ব্ৰহ্মকৰ' প্ৰবৃত্ত।^{১২} জাম্বব-পূজাত ভালান্দিবাত লগত কৰি পৰ্ব্বৰূপে বৃত্ত্য-নীতি প্ৰদৰ্শন কৰা বিধেয়।^{১৩} ওজাপালিৰ ওজাক পদৰ বোলে আৰু ওজাপালিয়ে প্ৰদৰ্শন কৰা বৃত্ত্য-নীতিক পদৰ-বিভাগৰূপে আৰ্জ্যহত কৰা দেখা যায়।

১২. অমোঘকাল শাস্ত্ৰী : অলক বৈষ্ণৱ কৰ্ম্মৰ ৰূপৰেখা, পৃঃ ৬১ (পাণ্ডিত্য)

গজ্জিক্ৰীঃ ত্ৰয়োদশ শতিকা বা তাৰো পূৰ্ববেপৰা য়ে, ওজাপালিৰ
প্ৰচলন সন্টালনিভাৱে চলি আহিছিল তাৰ স্পষ্ট প্ৰমাণ বেদচাৰ্য্যৰ
'স্মৃতি-বন্ধাকৰ'। জাগৰ-পূজাৰ পৰম্পৰা অক্ষতভাৱে বৰ্তমানো
দৰঙৰ পাতিদৰং আৰু মাহৰিপাবাত প্ৰবহমান হৈ আছে। এই
পূজাত বৰ্তমানো বিয়াহপোৱা ওজাপালি নিশ্চিতভাৱে অপবিহাৰ্য্য।

তাত্ৰাশাসনতো ওজাপালিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। স্বৰ্গদেউ
খিৰসিংহই ধাৰেধাৰ, পিন্ধলেধাৰ, সিঙেধাৰ, উমানন্দ আমি মন্দিৰৰ
নিভ্য-পূজা সম্পাদনৰ নিমিত্তে বিভিন্ন কাৰ্য্যভাৱ অৰ্পণ কৰি দিয়া
তাত্ৰাশাসন কেইখনমানত ওঝা (ওজা) আৰু পালিৰ উল্লেখ পোৱা
যায়। লক্ষ্মীসিংহই খ্ৰীঃ ১৭৭৪ চনত দিয়া এখন তামৰ কলিত
'ওঝা'ৰ (ওজাৰ) বৰ্ণনা পোৱা যায়। এই গবাকী স্বৰ্গদেৱেই খ্ৰীঃ
১৭৭৫ চনত আন এখন তাত্ৰালিপি দিছিল। ইয়াতো ওজাপালিৰ
উল্লেখ আছে। মাধৱকন্দলীৰ 'বামায়ণ'ত উল্লেখ থকা 'গজ্জ' পদে
ওজাপালিক সূচিত কৰে :

“মধুৰ মৃদংগ ধৰি বিড়ামৰে বাৱে।

গজ্জসকলে মূলমিত সীত পাৱে ॥”^{৪৪}

'সীতাল' বা 'সীতাল' পদে ওজাপালি অস্থানিক বুজায়। 'তাক-
প্ৰবচন'ত 'সীতাল'পদৰ উল্লেখ পোৱা যায় : 'বহু ধৰ্ম্মিলে কিনৰ
সীতাল।’^{৪৫} মনকৰেও 'ওজাপালি'ৰ প্ৰতিশব্দৰূপে 'সীতাল' পদটি
প্ৰয়োগ কৰিছে : 'সীতালৰ হাতে কঠে জামোক একল চামৰ।’^{৪৬}
শংকৰদেৱে সীতালৰ সীত-পালিক ভ্ৰমৰৰ গুণনৰ লগত তুলনা কৰিছে :
'কেবিনা ওজৰে যেন জবৰে সীতাল।’^{৪৭} মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ

৪৪. মাধৱকন্দলী : বামায়ণ, পৰ ১৩৪৬

‘গজ্জ’ বস্তুৰে ব্যাখ্যাত ওঝাৰ উদ্ভৱ। — পুৰাণবাসীত সীত

৪৫. লক্ষীসিংহ বৰ্মা (সম্পা) : ভাৰ্গৱ পুৰাণ, পৃঃ ১২

৪৬. খিৰসিংহ-মুখাৰ বকুল আৰু জামৰাৰ ব্যাখ্যা (সম্পা) : মনকৰকল্প, পৃঃ ৩

৪৭. শংকৰদেৱ মেতল (সম্পা) : কীৰ্তন, ১৩১২-৩

সব্বদৰ ওজাপালি জীৱন্ত আৰু জনপ্ৰিয় অৱস্থান আছিল। ইয়াৰ আভাস বামচৰণ ঠাকুৰৰ ‘গুৰুচৰিত’ৰূপৰা পোৱা যায়। এই ‘চৰিত’খনৰ মতে শংকৰদেৱে নাবোৱণ ঠাকুৰ আভাৰ জৰিয়তে বিবাহ ওজাৰ দাইনাপালি ছোটো বসোবাসক অনাইছিল :

“আনিলন্ত নাবোৱণ তন্ত অল্পায়ম ।

বিয়াসৰ পালি তেঙে ছোটো বসোবাস ॥”^{৪৮}

‘কথা-গুৰুচৰিত’ত উল্লেখ আছে যে, শংকৰদেৱৰ আকৃষ্টতাৰ ওজাপালি অৱস্থিতি হৈছিল : “তেহে হাহেকীয়া মূল কাৰ হ’ল হি । গুৰুজন দিনা চাৰি আগে অনেক সম্ভাৰ লৈ তন্তে সমে প’ল । সভা, খলা, গৃহি, খৰি, পাড, চক, খুটি, বাহু……… । বাম বাম গুৰু পিণ্ড দিয়ালে । তন্তে নাম গাই খোল তালে পিত গালে, ওজা গাই ॥”^{৪৯}

মহাপুৰুষ দামোদৰদেৱৰ আত্ম আৰুৰ প্ৰসংগত ব্যাস ওজাপালি অৱস্থিতি হোৱাৰ বৰ্ণনা বামবায়ে দিছে : ‘গুৰুলীলা’ত দিছে :

ওজাপালি নট । নটীয়া বিয়াস । আশ্ৰয় যতেক বাস্ত ।

মানে মানে সহ । তন্তে সম্ভাৰয় । বিদ্যায় দিয়া পঠান্ত ॥^{৫০}

কবিত্বৰ বৈকুণ্ঠ নাথ ভাগৱত ভট্টাচাৰ্যৰ আত্ম আৰুৰ ওজাপালি উঠাৰ বৰ্ণনা বামবায়ে দিছে : ‘নট-নটী ওজাপালি অনেক আছিল ॥’^{৫১} ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ প্ৰসংগতো মহাপুৰুষ দামোদৰ দেৱে ওজাপালিৰ সহায় লৈছিল :

‘পোৱালি পৰ্বাক্ষ ওজা হুইজন ।

হুইনে পৱিত্ৰ ভাগৱত কসম ॥’^{৫২}

৪৮. হৰিদাসাচাৰ্য বক্তব্যকৰ্তা (কলা) : গুৰুচৰিত, পৃ. ৩০২৮

৪৯. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ বোৰাক (কলা) : কথা-গুৰুচৰিত, পৃ. ২২৮

৫০. বৰেন্দ্ৰ নাথ জৌহী (কলা) : গুৰুলীলা, পৃ. ১২৩

৫১. বৰেন্দ্ৰ নাথ জৌহী (কলা), প্ৰা. উ. প্ৰ., পৃ. ১০০১

৫২. বৰেন্দ্ৰ নাথ জৌহী (কলা), প্ৰা. উ. প্ৰ., পৃ. ৩২৭

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱেও ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ মাধ্যম স্বৰূপে ওজাপালি পৰিৱেশ কৰাৰ সহায় দৈছিল :

‘হুইজনে এক ধান ভৈল বি দিনত ।
সেই দিন ধৰি হুইবো আনন্দ মনত ॥
ভৈলন্ত ইহৰ হুই এক ধান য়েবে ।
নিতে নিতে আনন্দ বাঢ়িয়া যাই তেবে ॥
বাম বাম শুক বাম দাস ওজা হুই ।
মাথৰে কীৰ্ত্তন কৰা দাইনাপালি হুই ॥
গগন মণ্ডল চোৱে কীৰ্ত্তনৰ ধ্বনি ।

আনন্দ সাগৰে লোক মজে তাক শুনি ॥’^{৫০}

‘কথা-শুকচৰিত’ৰ মতে শংকৰদেৱৰ পূৰ্বে বটজবাবপৰা পাটবাউসীলৈ কথা চৰিত্ৰ, ঘোষাকীৰ্ত্তন আৰু ওজাহে আছিল, গুণমালা, জীমামালা, ভটিমাৰ ক্ৰম নাছিল।^{৫১} অক্ষৰ জ্ঞান নথকা-কৈও মাজুছে দশম ভাগৱত আদি মুখৰু কবি ‘ওজা’ উপাধি লাভ কৰিব পাৰিছিল। দৃষ্টান্তস্বৰূপে আমি লক্ষ্য ওজালৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ : ‘শুকজনে ভোজন কৰাই পুৰিছে বোলে : তই পঢ়িব পাৰনে ? বোলে : বাপ, ছুৱাবোঁ। তেহে শুকজনে একাদশ পুৰিত দেখাই কলি নিদিয়াকৈএ পঢ়ায়। বিবেকী পঢ়া হ’ল। দশমৰ পদ আওবাই লব দিলে। আহিলত ওজা শিকালে। চিৰাম আতা পালী হুই নিতে কীৰ্ত্তন কৰেহি। বৰ চক্ৰবৰ্তী ওজা হ’ল।’^{৫২}

মথুৰা দাস ঠাকুৰ আতা ওকে গোপাল আতাই ১৮ জন সঙ্গীৰে ‘বামাৱণ’ ওজাপালি গাই কুৰিছিল।^{৫৩} গীত-বাত-বৃত্তান্ত

৫০. বাৰদোহৰ মাথ (সঙ্গীত) : বৈজ্ঞানিক ঠাকুৰ ব্ৰজ ‘মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱ-মাথৰদেৱ চৰিত’, ১৯১২-২

৫১. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ ভেখাক (সঙ্গীত) : কথা-শুকচৰিত. পৃঃ ১

৫২. ই. এ. পৃঃ ২১০

৫৩. উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ ভেখাক (সঙ্গীত) : ও. ই. এ., পৃঃ ২৬৫

দক্ষতা অৰ্জন কৰা জনক 'জিপুৰা বুৰঞ্জী'ত শুনিব বোলা হৈছে।^{৫৭} ওজাপালিৰ সমাৰ্থক শব্দ ৰূপেও শুনিব প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। অৱশ্যে কামৰূপৰ অঞ্চল বিশেষে 'শুনিব' শব্দৰ পৰিসৰে প্ৰায়-বিলাক পৰিৱেশত কলাবীৰ্ত্তিকেই সাব্যস্ত। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে শুনিব পৰিসৰে বিয়াহৰ ওজাপালিক সূচিত কৰে। শুনিবসকলে সমগ্ৰ মাঘমাহটো গাঁৱে গাঁৱে বিয়াহ-গীত অৰ্থাৎ বিয়াহৰ ওজাপালিয়ে গোৱা গীত গাই ঘূৰি ফুৰিছিল।

দ্বিতীয় অধ্যায়

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন ৰূপ (Forms)

‘গীতাল’, ‘গুণিন’, ‘বিবেকী বিজ্ঞা’ আদি ৰূপে পৰিচিত ওজাপালি অনুষ্ঠানক পাঠ, প্ৰসংগ, সংযুতি, পৰিবেশনা প্ৰণালী আদিৰ ফালৰপৰা কেইটামান ভাগত ভগাব পাৰি। কাহিনী কথন ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। প্ৰসংগৰ বিভিন্নতাত কাহিনী কথন, গীত পৰিবেশন শৈলী আদিও বিভিন্ন হয়। এই বিভিন্নতাৰ পৰিণতিত ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপৰ (forms) বিকাশ সম্ভৱ হৈছে।

ওজাপালিয়ে গোৱা বিষয়বস্তুৰ মূলৰ (source) কালৰপৰা ওজাপালি অনুষ্ঠানক দুলভাৱে দুটা ভাগত ভগাব পাৰি :

- (১) মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি,
- আৰু (২) মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালি।

১. মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি :

যি ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে ‘বামানল’, ‘মহাতাবত’ আৰু ‘পুৰাণ’ৰ বিষয়বস্তু সম্বন্ধিত গীত-পদ আৱৃত্তি কৰে সেই ওজাপালিক মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি আখ্যা দিব পাৰি। বিহু বা কুক-কথাবৃত্তৰ ভগত জৰিত গীত-পদক কলাত্মক ৰূপ প্ৰদান কৰাই এই শ্ৰেণীৰ ওজাপালিৰ মূল লক্ষ্য। অৱশ্যে কোনো কোনো প্ৰসংগত শাস্ত্ৰ সমল প্ৰধান গীত আৱৃত্তি কৰাৰ প্ৰৱণতাও দেখা নহয়, কিন্তু এই প্ৰৱণতা নিশ্চিতভাৱে মন্থন। সমস্ত বিহু ওজাপালিৰ বস্তুসমূহ এই শ্ৰেণীৰ ভিতৰত সাধাৰণতঃ পাকিঃ

(ক) ব্যাসসঙ্গীত বা বিহাংগোৱা ওজাপালি বা বিহাংগ
ওজাপালি বা সত্ৰা গোৱা ওজাপালি,

(খ) বামাংগ-সঙ্গীত বা বামাংগ গোৱা ওজাপালি বা বামাংগ
ওজাপালি,

(গ) ডাউবা ওজাপালি বা ডাউবাৰা ওজাপালি বা ডাউবা,

(ঘ) দুৰ্গাবতী ওজাপালি,

(ঙ) সত্ৰীয়া ওজাপালি বা বিহাংগীয়া ওজাপালি,

(চ) পাকালী ওজাপালি ।

আৰু (ছ) হুলডী ওজাপালি ।

২. মহাকাব্য অনাঙ্গী ওজাপালি :

যি ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে বামাংগ-মহাতাবত বা পুৰাণৰ
বিষয়বস্তুৰ ওপৰত আধাৰিত সীত-পদ আবৃত্তি নকৰে আৰু যি
ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে সৰ্পৰ দেৱী মনসা বা পদ্মা বা বিহাংগী-পূজাৰ
লগত জড়িত সীত-পদ গায় সেই ওজাপালিক মহাকাব্য অনাঙ্গী
ওজাপালি বোলে । অৱশ্যে এই জেপীৰ ওজাপালিয়ে গোৱা
সীতখাৰক মনসা সঙ্গীত আখ্যা দিব পাৰি । বিহাংগৰ কালৰপৰা
মহাকাব্য অনাঙ্গী আৰু মহাকাব্য অনাঙ্গী ওজাপালিৰ মাজত
পাৰ্থক্য থকাৰ উপৰিও সৰুতি, এসংগ, সঙ্গীত শৈলী আদিৰ
কেৱলো উভয়ৰ মাজত পাৰ্থক্য দৃশ্যৰ্হ ।

সীতৰ বিহাংগৰ কালৰপৰা মহাকাব্য অনাঙ্গী ওজাপালিক
নাকো কেইটিমান জেপী বা ৰূপত বিভক্ত কৰিব পাৰি :

(ক) হুকনানি ওজাপালি বা হুক গোৱা ওজাপালি,

(খ) বিহাংগী গান বা সীত গোৱা,

(গ) মনসাৰ পূজাৰ গান বা মনসাৰ গান,

(ঘ) পদ্মা বা পদ্মা-পূজাৰ গান,

আৰু (ঙ) হুলডীয়া ওজাপালি ।

অৰ্ঘ্যঃ কানকণৰ বৈষ্ণৱ কুলোত্তৰ আৰু পুৰাণ-পাৰ্বকসকলৰ দ্বাৰিত
অন্ততঃ সাগৰক অৰ্ঘদেউ লক্ষ্মীসিংহই ১৬১৬ শকত এই ত্ৰাত্ৰকলি দান
দান কৰিলে।

বিয়াহৰ ওজা পুৰাণ-পাৰ্বক ৰূপে অৰ্ঘ্যঃ পৌৰাণিক কাহিনী
গায়কৰূপেও পৰিচিত। আদিতে বিয়াহৰ ওজা ত্ৰাত্ৰক কুলোত্তৰ
হ'ব লাগিছিল, যদিও শেষলৈ এই নিয়ম কিছু পৰিমাণে শিথিল
হৈ পৰে; কিয়নো দৈৱজ্ঞ ভিন্ন আন কুলৰ লোকেও বিয়াহৰ ওজা
হ'বলৈ সক্ষম হোৱাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়।

হাজোৰ মাধৱ মন্দিৰৰ লগত জৰিত চান্দাই ওজাও ত্ৰাত্ৰক বা
দৈৱজ্ঞ সম্প্ৰদায়ৰ লোক নাছিল। সাগৰ ওজাক ত্ৰাত্ৰকলি দান
দিয়াৰ এবছৰৰ পিছতেই অৰ্ঘদেউ লক্ষ্মীসিংহই চান্দাইক এখন ত্ৰাত্ৰ-
কলি দান কৰিছিল— ১৬২৭ শকত।^{১০} দ্বিতীয়তে, জাতি বা সম্প্ৰদায়
নিৰ্বিশেষে যি ওজাই ব্যাসদেৱে বচনা কৰা 'মহাভাৰত' আৰু
'পুৰাণ'ৰপৰা কাহিনী আৱৃত্তি কৰে, তেওঁ ব্যাসৰ বা বিয়াহৰ ওজা-
ৰূপেও পৰিচিত। তৃতীয়তে, বিয়াহৰ ওজাপালিয়ে বিভিন্ন প্ৰসংগত
অৱস্থিতিত হোৱা সভাত গীত-নৃত্যাদি প্ৰদৰ্শন কৰে। অস্তহাতে এনে
সভাত এইবিধ ওজাপালি অৱস্থিতিত হোৱাটো অপৰিহাৰ্য্য। সেয়েহে
বিয়াহগোৱা ওজাপালিক সভাগোৱা ওজাপালিও বোলে। দৰক্তত
প্ৰচলিত পৰম্পৰাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি বিয়াহগোৱা ওজাপালিক
কিটো ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। যেনে :

(ক) বিত্তৰ বিয়াহগোৱা ওজাপালি,

আৰু (খ) কবিশ্ৰেষ্ঠীয়া ওজাপালি।

(ক) বিত্তৰ বিয়াহগোৱা ওজাপালি :

যি বিয়াহৰ ওজাই দক্ষী বজাসকলৰ পূৰ্ণশোৰকৰ্তা দাত

১০. নৱমুদ্ভাৱন : শ্ৰীমদ্ভগৱৎ গীতা, ভগৱৎগীতা, দ্বিতীয় অধ্যায় (শ্ৰীমদ্ভগৱৎ গীতাৰ
প্ৰথম অধ্যায়)।

কবিহীন আৰু বজাঘৰৰ কালৰপৰা মুক্তা অৰ্থাৎ তৌৰ্য্যাত্মিক বস্তু লাভ কৰি জাগৰ আৰু নব-পূজাত মালচী স্নেহ গোন্ধাৰ বাতকীয় যোগ্যতা লাভ কৰিছিল—সেই ওজা বিশিষ্ট ওজাপালিক বিত্তক বিয়াহ গোন্ধা বা বিত্তক বিয়াহৰ ওজাপালি আখ্যা দিয়াৰ পৰম্পৰা চলি আহিছে।

(খ) কবিংগতীয়া ওজাপালি :

বি বিয়াহৰ ওজা বা ওজাপালিয়ে দৰঙী বজাৰ পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰা নাছিল আৰু বজাঘৰৰ কালৰপৰা মুক্তা বা তৌৰ্য্যাত্মিক বস্তু লাভ কৰি জাগৰ আৰু নব-পূজাত মালচী গোন্ধাৰ বাতকীয় যোগ্যতা লাভ কৰা নাছিল—সেই ওজা বা ওজাপালিক কবিংগতীয়া বিয়াহ ওজাপালি বোলা দেখা যায়।

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা সহজে প্ৰতীক্ষমান হ'ব পাৰি যে, ওজাপালি কলাকৰণৰ ওপৰত বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি বিত্তক বা কবিংগতীয়া এই বিশেষণ দুটি প্ৰয়োগ কৰা হোৱা নাই। উভয় পৰম্পৰাতে ওপৰত বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি।

১. মন্দিৰৰ প্ৰসংগৰপৰা ওজাপালিৰ অপসারণ প্ৰক্ৰিয়া :

প্ৰাগ-জ্যোতিষ-কামৰূপৰ পৰম্পৰাগত স্নেহ আৰু নৃত্যৰ বিশিষ্ট-ধাৰক আৰু বাহক বিয়াহগোন্ধা ওজাপালি আদিতো মন্দিৰৰ প্ৰসংগ (context) লগত জড়িত আছিল। বান্ধা কাৰণবশতঃ মন্দিৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজৰপৰা ওজাপালি অহুৰ্ত্তান কৰ-গৰৰ মাজলৈ বিতৰ্কিত হ'ল। লাহে লাহে ই, মুক্ত, বজাঘৰ আৰু প্ৰজাঘৰ উভয়ৰাৰা সমাদৃত হ'বলৈ ধৰিলে। বাস্তবিক আৰু ধৰ্ম্মীয় অধিবসনৰপৰা কিছু পৰিমাণে মুক্ত 'সেৱক'ত, এই সেৱক বজা-লগৰ পৃষ্ঠপোষকতাত কাল ওজাপালিৰ পৰম্পৰা মুক্ত-সমীকৃত হৈ উঠিল। অৱশ্যে 'সেৱক'ৰ বাহিৰেও কলাকৰণ বিত্তক

অকলত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰা বৰ্ণিত নোহোৱাকৈ বৰ্ণনা নাছিল; কিন্তু সেই পৰম্পৰা আছিল তেনেই দুৰ্বল, নিম্নত আৰু প্ৰায় গতিবিহীন।

বাস ওজা সাগৰ সত্ত্বে সিংগলেশ্বৰ মন্দিৰৰ লগত জৰিত হৈ আছিল। তেওঁৰ সংগীত বিভাত মুখ হৈ তেওঁৰ জীৱিকা স্থানস্থিত কৰাৰ প্ৰয়াসেৰে স্বৰ্গদেউ লক্ষীনাথসিংহই সাগৰক ঠাটি দান কৰি এখন তাক্ৰকলি প্ৰদান কৰে। লক্ষীসিংহই কামৰূপৰ সাগৰ ওজাক দৰংগৰ ধুমুহাপ্ৰায়ত ঘৰবাৰীসহ ২৪ পুৰা ঠাটি দান কৰে। ইয়াৰ পিছৰপৰা সাগৰ ওজাই ধুমুহাপ্ৰায়ত বসতি কৰিবলৈ লয়। সাগৰ ওজাক কেন্দ্ৰ কৰি দৰংগী বজাৰ পূৰ্ত্তপোৰকতাত বিয়াহ গোৱা ওজাপালিৰ এক শক্তিশালী পৰম্পৰা 'দেখদবজ'ত গঢ়ি উঠে। 'বাস' বা 'বিয়াহ'সকল স্থায়ীভাৱে থাকিবলৈ সোৱাৰেপৰা ধুমুহা-প্ৰায়'ৰ নাম 'বাসপাৰা' বা 'বিয়াহপাৰা'লৈ ৰূপান্তৰিত হ'ল। বাসপাৰা আজিও পৰম্পৰাগত বিয়াহ গোৱা ওজাপালিৰ বাবেই বিখ্যাত। কামৰূপৰ সূজদৰি, শুৱানকুছি, দক্ষিণ কামৰূপ, বৰপেটা আদিত হুই-এবোৰা বিয়াহগোৱা ওজাপালি নথকা নহয়; কিন্তু সবল বিয়াহ গোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ এওঁলোকে সীত-নৃত্যাদিৰ পৰম্পৰা অবিহ্বলভাৱে বৰ্ণনা কৰিব পৰা নাই। বৰপেটা সত্ত্বে লগত জৰিত বাস ওজাপালিকলত সতীয়া ওজাপালি প্ৰভাৱ পৰে।

২. আৰ্হি প্ৰতিমান ৰূপে বিয়াহ ওজাপালি :

অলপত প্ৰচলিত বিভিন্ন ওজাপালিকৰ ভিতৰত বিয়াহগোৱা ওজাপালি-ৰূপ সুপ্ৰাচীন। এই কালকৰ্মা বিয়াহগোৱা ওজাপালিক আন আন ওজাপালি-ৰূপ আৰ্হি প্ৰতিমানৰূপে অভিহিত কৰাত কোনো ৰকণ আঁপৰি উঠিব নোৱাৰে। যদিহে আন আন ওজাপালি-ৰূপ, বিয়াহগোৱা ওজাপালিকৰ বিৰূপ হোৱা

স্বাভাৱিক। বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে সাধাবণতে ‘মহাভাবত’ আৰু ‘পুৰাণ’ৰ বিষয়বস্তু সম্বলিত গীত-পদ আৱৃদ্ধি কৰে। অৱশ্যে ‘ৰামায়ণ’ৰ পদো যে আৱৃদ্ধি নকৰে তেনেও নহয়; যিহেতু ব্যাস বা বিয়াহৰ প্ৰসাৰিত অৰ্থ ই ৰাণ্মীকিৰ ‘ৰামায়ণ’কো সামৰে।^{১০}

৩. ব্যাস-ওজাপালি-গীতৰ বিষয়বস্তু :

আদিতে ব্যাহ-ওজাপালিয়ে সংস্কৃত মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ বিষয়বস্তু আৱৃদ্ধি কৰিছিল। পৰৱৰ্তী কালত এইবিধ পৰিৱেশ্তকলাই অসমীয়া ভাষালৈ অনুদিত মহাভাবতৰ বিষয়বস্তু বিশেষকৈ ৰাম-সৰস্বতীৰ বধকাব্যসমূহৰ বিষয়বস্তু, ভদ্ৰদেৱ বিপ্ৰৰ ‘নাগাঙ্ক-যুদ্ধ’, বহুনাথ মহন্তৰ ‘অদ্ভুত ৰামায়ণ’ আদিৰপৰা পদ গাইছিল। ইয়াৰ বাহিৰেও ব্যাসগোৱা ওজাপালিয়ে গীতাস্বৰ ভিৰৰ ‘উৰা-পৰিণয়’, দুৰ্গাবৰ কাৱ্যৰ ‘গীতিৰামায়ণ’ আদিৰপৰাও পদ আৱৃদ্ধি কৰিছিল। এই-বিধ ওজাপালিয়ে কিন্তু কেতিয়াও ‘মনসা কথাবস্তু’ৰপৰা আৱৃত গীত-পদ আৱৃদ্ধি নকৰে।^{১১}

প্ৰসংগকালৰপৰা ক’ব পাৰি যে, বিয়াহগোৱা ওজাপালি বিশেষ-ভাৱে ৰাস্ত্ৰদেৱ-পূজা আৰু জাগৰ-পূজাৰ লগত জড়িত। অস্তহাতে শুকনানি ওজাপালিয়ে মনসা-পূজা বা বিবহৰী পূজাৰ প্ৰসংগত বৃত্ত-গীত প্ৰদৰ্শন কৰে। ৰাস্ত্ৰদেৱ-পূজাৰ পৰম্পৰা, মনসা-পূজাৰ পৰম্পৰা-তকৈ নিশ্চিতভাৱে প্ৰাচীন। তীৰ্থনাথ শৰ্মাৰ মতে ঈ: ৩য়-৪ৰ্ষ শতিকাৰপৰা প্ৰাগজ্যোতিষ-কামৰূপত ৰাস্ত্ৰদেৱ-পূজাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত আছিল।^{১২} ইয়াৰ বিপৰীতে ঈ: ১০য়-১১য় শতিকা-মানৰপৰাহে অসমত মনসা বা পদ্মা-পূজাৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হয়।

১০. M. Neog : *Sankaradeva and His Times*, P. 251

১১. (—) : *Sattriya Dances of Assam and Their Rhythms*, P. 11.

১২. তীৰ্থনাথ শৰ্মা : *আৰ্য্যভাষাৰ অৱস্থা*, পৃ. ৩৫

গতিকৈ সৰ্গৰ দেৱী মনসা বা বিবহৰী পূজাৰ লগত সম্পৰ্কিত
ওজাপালিৰ পৰম্পৰা খ্ৰীঃ ১০-১১শ শতিকাবৰণ বা ইয়াৰ শিহব-
পৰা আৰম্ভ হোৱাৰ অনুকূলে যত পোষণ কৰিব পাৰি। এই
দৃষ্টিভঙ্গীৰ কালবৰণাও মনসা-পূজা বা পদ্মাব-পূজাৰ লগত জৰিত
ওজাপালিতকৈ ব্যাস ওজাপালিৰ পৰম্পৰা প্ৰাচীন।

ওজাপালিয়ে গোৱা বিবহৰীৰ প্ৰতি লক্ষ্য কৰি মহাকাব্য
আজিও বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপক বৈকল্প পৰিৱেশত কলা আখ্যা দিয়া
হয়। তদনুৰূপে মহাকাব্য অনাজিও ওজাপালি ৰূপক শাস্ত্ৰ পৰিৱেশত
কলা বুলিব পাৰি। দ্বিতীয়তে, বিয়াহগোৱা, সত্ৰীয়া আদি ওজা-
পালি ৰূপক পৰম্পৰাগত (শাস্ত্ৰীয়?) দৃষ্ট-অব্য কলাবীতিকৰণে
অভিহিত কৰিব পাৰি। অস্তহাতে মনসা ওজাপালি ৰূপক সাধাৰণ-
ভাৱে লোককলাৰ পৰিসীমাত ৰখা হয়। অৱশ্যে দৰঙৰ লুকনানি
ওজাপালিৰ সাংগীতিক দিশত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰভাৱ
স্বৰূপ প্ৰসাৰী।

দক্ষিণ কামৰূপত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হয়
গুইয়াবাৰ শিবোবাৰ ওজাৰ জৰিয়তে। এওঁ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ
কলা শিকিছিল উত্তৰ কামৰূপৰ শিবোবাসৰণৰ।^১ ইয়াৰপৰা
সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, দক্ষিণ কামৰূপত ব্যাসগোৱা ওজা-
পালি-পৰম্পৰাৰ সূত্ৰপাত হৈছিল উত্তৰ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা
ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ জৰিয়তে। দক্ষিণ কামৰূপত ব্যাস ওজাপালিৰ
পৰম্পৰা বৰ্তমান জীৱন্তৰূপত প্ৰবহমান। পৰম্পৰাগত ওজাপালিৰ
ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ মাজত লোক অনুৰক্তি প্ৰচলিত আছে যে,
মহাকাব্য আজৰী ওজাপালিয়ে মনসা-কবাকৃত সৰ্বজনিত দীৰ্ঘ-পদ
গোৱা কৰিবোৰ; অথবা মনসা-ওজাপালিয়ে মহাভাৰত-কুৰাণ

১. D. Kalita : *Traditional Performances of South Kamrup*
(Unpublished M Phil Dissertation Submitted
to Gauhati University, 1996-97), P. 62.

আদিম বিষয়বস্তু আবৃত্তি কৰাটো অপাবশ্যিক। উক্ত কামৰূপ, নৱগঠিত দ্বং জিলা আদিত এই লোক অক্ষুণ্ণিটো কটকটীয়াভাৱে বৰ্দ্ধিত হৈ আহিছে; কিন্তু ইয়াৰ স্পষ্ট ব্যতিক্ৰম পৰিলক্ষিত হয় দক্ষিণ কামৰূপৰ ওজাপালিৰ প্ৰসংগত, কাৰণ এই অঞ্চলত ব্যাসগোৱা আৰু শুকনানি, ওজাপালিৰ দুটা স্বতন্ত্ৰ ৰূপ নহয়, এটা ৰূপৰ দুটা অভিযুক্তি বিশেষৰে। প্ৰসংগৰ প্ৰয়োজনীয়তাসমূহি ব্যাসগোৱা ওজাপালিয়েই শুকনানি ওজাপালিৰূপে বৃত্ত্য-শ্লীত প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে অথবা শুকনানি ওজাপালিয়েই ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰূপে অল্পৰ্ত্তান প্ৰদৰ্শন কৰিব পাৰে। স্বকপাৰ্ধত এই অঞ্চলত ব্যাসগোৱা আৰু শুকনানি ওজাপালি ৰূপস্বৰূপ সৃষ্টি কৰিবৰ বাবে কেৱল 'ওজাপালি' পদটোহে ব্যৱহাৰ কৰা দেখা যায়। অল্পৰ্ত্তান প্ৰদৰ্শনৰ নৈমিত্তিক, শ্লীত-পৰৰ বিষয়বস্তু, পোহাৰু-পৰিচ্ছদ আৰু প্ৰসংগৰ বিভিন্নতাৰ ভিত্তিতহে ওজাপালিৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। উক্ত কামৰূপৰ অঞ্চল বিশেষে ওজাপালি পদে কেৱল মনসা ওজাপালিৰূপে সৃষ্টি কৰে। এইবোৰ অঞ্চলত বৰ্ত্তমান বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰচলন নাই। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ লগত সাধাৰণ মিল থকা ওজাপালি এই অঞ্চলৰ জনসাধাৰণে ভাইবা বোলে। পূব কামৰূপৰ ওজাপালি পৰম্পৰা দ্বং ওজাপালি-পৰম্পৰাৰ সৈতে অভিন্ন। এই অঞ্চলত বিয়াহগোৱা আৰু শুকনানি ওজাপালিৰ উত্তৰৰূপেই অক্ষুণ্ণভাৱে প্ৰচলিত। একেলগে পূব কামৰূপ "বৈশ্ববৰ্দ্ধন" তৌগোলিক নীমাৰেখাৰ অন্তৰ্ভুক্ত আছিল বাবেই বৰ্ত্তমান সংস্কৃতিৰ লগত পূব কামৰূপৰ সংস্কৃতিৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট।

স্বাক্ষৰগোৱা ওজাপালিৰ একোটি দক্ষত ওজাৰ সৈতে সাধাৰণতে দুজন লোক থাকে। অৱশ্যে ইয়াৰ আৱৰ্দ্ধাৰ যে হ'ব নোৱাৰে তেনে কোনো কথা নাই। পালি পাঠকক এনেদৰে জান কৰিব পাৰি: (ক) হাইবা পালি প্ৰদৰ্শন, (খ) মৌব পালি বা বামাৰবা পালি প্ৰদৰ্শন আৰু (গ) কামৰূপ পালি প্ৰদৰ্শন। কোনো কোনো

কেৱলত এখন বাহাৰকা বা সোৱণপানি আৰু এখন বহাৰক পানিয়েও ওজাপানি অনুষ্ঠিত হোৱা দেখা যায়। এই প্ৰসংগত ওজা আৰু হাইনাপানি কিছু অপবিহাৰ্য্য।

১ খ বাহাৰণ সঙ্গীত বা বাহাৰণ গোৱা ওজাপানি অথবা বাহাৰণ-ওজাপানি :

যি বিয়াহগোৱা ওজাপানিয়ে বাহাৰণ-পৰম্পৰাই সাধৰি গোৱা সীত-পদ আৰম্ভ কৰে, সেই ওজাপানিক বাহাৰণ গোৱা ওজাপানি অথবা বাহাৰণ-ওজাপানি আখ্যা দিব পাৰি। এইবিধ ওজাপানিয়ে সাধাৰণতে মহাভাৰত বা পুৰাণ-পৰম্পৰাৰ পৰিধিৰ মাজত আৱদ্ধ সীত-পদ আৰম্ভ কৰে। মনো-বঞ্জন খাত্ৰীৰ মতেও বাহাৰণ-সীত গোৱা বিয়াহৰ ওজাপানিয়েই বাহাৰণ-ওজাপানি।^১ বৰং জিলাৰ প্ৰসংগত বিয়াহ গোৱা ওজাপানি আৰু বাহাৰণ-গোৱা ওজাপানিৰ মাজত কোনো ধৰণৰ পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত নহয়, নামৰ পাৰ্থক্য কেৱল সঙ্গীতৰ বিষয়ককৰ বিভিন্নতাৰ ওপৰতহে প্ৰতিষ্ঠিত। ইয়াৰ বিনশীতে উক্ত কামৰূপ প্ৰসংগত বিয়াহগোৱা আৰু বাহাৰণ-ওজাপানিৰ মাজত বিশেষকৈ বিষয়বস্তু, সাধুতি আৰু সাংগীতিক বিনত পাৰ্থক্য দেখা যায়। অবিকলত কামৰূপ জিলাত বাহাৰণ-ওজাপানি জীৱন্ত পৰম্পৰাৰূপে প্ৰবহমান।

বিয়াহগোৱা ওজাপানিৰ বিভিন্নকৈ বাহাৰণ-ওজাপানিয়েও বিভিন্ন কৈবৰ পূজা, সন্ত, জীৱ অৰ্থাৎ আদিৰ প্ৰসংগত সীত-পদ পৰিকল্পনা কৰে। এইবিধ ওজাপানিৰ কামৰূপী আৰু কামৰূপীৰ 'বাহাৰণ', জীৱক ভাৱে 'জীৱ-বাহাৰণ', বহুলাংশ কামৰূপী 'অজুত বাহাৰণ' আদিৰূপত সীত-পদ আৰম্ভ কৰে। বিভিন্ন কামৰূপী জিলাৰ কেৱল কামৰূপ-কামৰূপীৰ পৰম্পৰা পৰিলক্ষিত

১. কামৰূপীয়া : কামৰূপী পৰম্পৰাৰ পৰা উদ্ভূত।

কলা বুলিব নোহাৰি, বিহেতু লোকপৰিচৈত কলাৰ বৈশিষ্ট্যহে ইয়াত বিশেষভাৱে পৰিস্কৃত হোৱা দেখা যায়। অন্তৰ্হাতে দৰঙৰ প্ৰসংগত বামাৱণ গোৱা ওজাপালি, বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ দৰেই শাস্ত্ৰীয় কলাৰ বৈশিষ্ট্যৰে স্বত্ব। অবিভক্ত কামৰূপ জিলাৰ বামাৱণ গোৱা ওজাপালিৰ একোটি দলত সাধাৰণতে এজন ওজা, এজন দাইনাপালি আৰু কেইজনমান পালি থাকে।

১ প ডাউবা ওজাপালি বা ডাউবীয়া ওজাপালি বা ডাইবা :

নাটকীয় উপাদান অৰ্থাৎ ভাৱৰ ওপৰত যি ওজাপালিয়ে বিশেষ-ভাৱে গুৰুত্ব আৰোপ কৰে সেই ওজাপালিক সাধাৰণতে ডাউবা বা ডাউবীয়া ওজাপালি অথবা চমুকৈ ডাইবা বোলে। উক্তৰ কামৰূপৰ বামাৱণ গোৱা ওজাপালিয়ে হান্তবল প্ৰধান নাটকীয় অভিনয়ৰ ওপৰত বিশেষভাৱে প্ৰাধান্য আৰোপ কৰে। এইবিধ বামাৱণ গোৱা বা বাৱৰন-ওজাপালিৰ নামেই ডাইবা। এই প্ৰসংগত মনোবৰ্জ্জন শাস্ত্ৰীয়ে সমীচীন মন্তব্য আগ বঢ়াইছে : “নামা চান-চলন আৰু কথাৰে হান্তবলৰ সৃষ্টিত এওঁলোকৰ দক্ষতা উল্লেখযোগ্য। সেই কাৰণে কামৰূপত এই বিধ ওজাৰ ওঝাৰূপে ডাউবীয়া বোলা হয়।”^১ গীত-পদৰ মাজে মাজে নাটকীয় পৰিস্থিতি, হান্তবলস্বত্ব ব্যাপাবাদি আৰু নাটকীয় উক্তি-প্ৰত্যুক্তি আদি উপস্থাপন ডাইবাৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰসংগত হান্তবলৰ স্থান গৌণ। ইয়াৰ বিপৰীতে ডাইবাত হান্তবলে মুখ্য স্থান লাভ কৰে। ডাইবা বা ডাউবীয়া ওজাপালিয়ে “অসমীয়া বামাৱণ-পৰম্পৰাই লক্ষ্যবিশেষৰ কাহিনী, উপকাহিনী, আদিৰ পৰিচালনা বিশিষ্ট কীৰ্ত্তন আৱৰ্ত্তি কৰে। বিভিন্ন বৈকল্পিক পুৰাণ-কাহিনীৰ সত্য, ফল আদিৰ প্ৰদৰ্শনত ডাউবীয়া ওজাপালিৰ কীৰ্ত্তন আৱৰ্ত্তি কৰে।”^২

অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। সাধাৰণতে এইবিধ ওজাপালিৰ দাইনাপালিক ভাইবা বোলে। গীত-পদ আবৃত্তিৰ সময়ত, কথা প্ৰসঙ্গত ভাইবাই বান, লক্ষণ, সীতা, হৰুমান, বান্ধন আদি চৰিত্ৰৰ ভাও দেখুৱায়। মাজে মাজে ডেউৰ সময়সাময়িক সমাজৰ কাৰ্য্যকৰীক কেন্দ্ৰ কৰি ভীৰ বাংগ্য নকৰাকৈও নাথাকে। এনেধৰণৰ সাহাজিক ব্যংগ্যৰ নাম 'পুৰাণ'। উদাহৰণ স্বৰূপে 'বেলুগা-পুৰাণ', 'চাহ-পুৰাণ', 'ভিইকা পুৰাণ', 'চি আৰ পি পুৰাণ' আদিয়ে আঙুলিয়াব পাৰোঁ। প্ৰধান অৰুঠানৰ মাজে মাজে দৰ্শকৰ অহুমোদন ক্ৰমে এনেধৰণৰ 'পুৰাণ'ৰ অভিনয় প্ৰদৰ্শন ভাউবীয়া ওজাপালিৰ অন্ততঃ বিবেচ্য। এইবিধ ওজাপালিৰ একোটি দলত এখন ওজা, এখন দাইনাপালি বা ভাইবা আৰু কেইজনমান সহায়ক পালি থাকে।

১ ঘ দুৰ্গাববী ওজাপালি :

বামান্ন গোৱা ওজাপালিয়ে পৰম্পৰিক আৰু বাস্তৱিকভাৱে আবৃত্তি কৰি অহা গীত-পদবোৰে নিৰ্বিচ্ছকণ পৰিগ্ৰহ কৰে দুৰ্গাবব ওজাব (খ্ৰীঃ ১৬ শতিকা) 'গীতি বামান্ন'ৰ ভাৱতে। 'গীতি-বামান্ন'ৰ গীত-পদ আবৃত্তি কৰা ওজাপালিক 'দুৰ্গাববী ওজাপালি' বোলে। এইকালৰপৰা 'দুৰ্গাববী ওজাপালি'ৰ পৰম্পৰা খ্ৰীঃ ১৬শ শতিকালৰপৰাহে অবিচ্ছিন্ন হৈছে। 'বামান্ন-গোৱা ওজাপালি' পৰম্পৰাবৰণৰা 'দুৰ্গাববী ওজাপালি'ৰ উত্থাৰ হোৱা বাস্তৱিক, যিহেতু বামান্ন গোৱা ওজাপালি পৰম্পৰা, বিয়াহপোৱা ওজাপালি পৰম্পৰাবৰণৰা উত্থৰ হৈছে, গতিকে 'দুৰ্গাববী ওজাপালি'ৰ পৰম্পৰা-সৃষ্টিত বিয়াহপোৱা ওজাপালিৰ ভূমিকা ভাণ্ডাৰ্য্যপূৰ্ণ। এসময়ত অবিচ্ছিন্ন কামৰূপ আৰু অসমীয়া ৰং জিলাত দুৰ্গাববী ওজাপালি জন্মিত পৰিগ্ৰহ কৰাৰূপে আক্ৰমণ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল।^{১০} সাম্প্ৰতিকৈ এটাবিধ ওজাপালিৰ চলতি নথতকৈ মাই, কেৱল হাটোৱা

১০. কাৰিকৰৰ কৰ্মী-কলমে ২ ২য় পৃষ্ঠাৰ ৭

অকস্মত্বে হুর্গাববী ওজাপালিৰ প্ৰচলন সীমিত। হাজো অকস্মত্বে প্ৰচলিত এইবিধ ওজাপালিয়ে বহা অৱস্থাতহে গীত-পদ আবৃত্তি কৰে, কিন্তু অতীততে হুর্গাববী ওজাপালিয়ে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ বিয় হৈহে গীত-পদ-বৃত্ত্য পৰিৱেশন কৰিছিল। গতিকে বৰ্তমান হাজো অকস্মত্বে প্ৰচলিত হুর্গাববী ওজাপালি কিছুপৰিমাণে পৰম্পৰাবণৰা জীতৰি আহিছে। বিয়াহগোৱা আৰু বামাৱণ গোৱা ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ হুর্গাববী ওজাপালিয়েও বিভিন্ন বৈষ্ণৱ-পূজা আৰু সভা আদিত গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। হুর্গাববী ওজাপালিৰ একোটি দলত এজন ওজা বা গীতাল আৰু কেইজনমান পালিহে থাকে।

১ ও সত্ৰীয়া ওজাপালি :

সত্ৰৰ চাৰিবেৰৰ মাজত সীমিত ওজাপালিক সাধাৰণভাৱে সত্ৰীয়া ওজাপালি আখ্যা দিব পাৰি। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সত্ৰাৱিত বা সত্ৰীয়া সংকৰণেই সত্ৰীয়া ওজাপালি। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে, মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ সময়ত বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে জীৱন্ত আৰু জনপ্ৰিয় পৰিৱেশ কৰাৰূপে খ্যাতি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। ধৰ্মপ্ৰচাৰৰ বিশিষ্ট মাধ্যম স্বৰূপে শঙ্কৰদেৱে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সহায় গ্ৰহণ কৰিছিল। সেই সন্দৰ্ভত দৈত্যাবি ঠাকুৰে তেওঁৰ 'ওক-চবিত' পুথিত উল্লেখ কৰা উক্তি-বিবেচনালৈ আঙুলিয়াব পাৰোঁ।^{১১}

সত্ৰৰ শংকৰদেৱে বিয়াহগোৱা ওজাপালিক সত্ৰৰ পৰিৱেশৰ লগত খাপ খোৱাকৈ নতুন ৰূপ প্ৰদান কৰে আৰু এইদৰে আবৃত্তি হয় সত্ৰীয়া ওজাপালি পৰম্পৰাৰ। মহেশ্বৰ নৈকৰণ বৰ্তে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ

১১ দৈত্যাবি ঠাকুৰ : মহাপুৰুষ শংকৰদেৱ-স্মৃতি, ২৩/১-২

কালবেশৰা সত্ৰীয়া ওজাপানি পৰম্পৰাৰ আৰম্ভ হয়।^{১২} বিত্তীকৃত, নেওগবসন্তে সত্ৰীয়া ওজাপানিৰ জনত বিদ্ৰাহপোৱা ওজাপানিৰ মিল আৰু সঙ্গৰ্ক আছে। সুবেশত্ৰ পোখাবীৰ হতেও বিদ্ৰাহপোৱা ওজাপানিৰদ্বাৰা সত্ৰীয়া ওজাপানি গভীৰভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হৈছে।^{১৩} বিদ্ৰাহপোৱা ওজাপানিৰ আদৰ্শত সত্ৰীয়া ওজাপানিকো বিদ্ৰাহ, বিদ্ৰাহৰ ওজাপানি বা বিদ্ৰাহীয়া ওজাপানি বোলা হয়।^{১৪} সত্ৰীয়া ওজাপানিক সূচিত কবিবলৈ প্ৰয়োগ কৰা ‘বিদ্ৰাহীয়া’ ৰূপটো বিদ্ৰাহ (< বাস) পদৰ সম্প্ৰসাৰিত ৰূপ হাৰোন। বৃত্তৰ প্ৰসংগতো উভয়ৰে দ্ব্যৰ্থত সাদৃশ্য স্পষ্ট।^{১৫} তেনেদৰে গীত-পদৰ দ্ব্যৰ্থতো বিদ্ৰাহপোৱা ওজাপানি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপানিৰ দ্ব্যৰ্থত সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়।

সত্ৰীয়া ওজাপানিৰ বাহিৰেও আন এবিধ ওজাপানিৰ প্ৰচলন বৰদোৱাত আছিল। এইবিধ ওজাপানি কীৰ্তনীয়া কটন ৰূপেও পৰিচিত। শংকৰদেৱৰ ‘কীৰ্তন-বোৰা’ৰূপৰা এইবিধ ওজাপানিয়ে পদ গায়।^{১৬} ‘কৰা শুক চৰিত’তো বামদাস আঠৈ আৰু বাম বাম শুকৰে ওজাৰ তুমিকা প্ৰহৰ কৰি কীৰ্তনৰ পদ পোৱাৰ ইংগিত পোৱা যায়।^{১৭} দাখৰদেৱে দাইনাপানি ৰূপে কাব্য সম্পাদন কৰিছিল আৰু শংকৰদেৱে দুয়োহাতে চাপৰি বজাই গীতৰ তাল বজা কৰিছিল।^{১৮} কুম্বৌদিয়া সত্ৰতো বধূবা দাস আৰু তেওঁৰ সঙ্গীৰ জনত লক্ষণ ওজাই ওজাপানি অৱতান অৱলিখিত

১২ উপেন্দ্ৰ চন্দ্ৰ বেথাক (কলা) : কৰা শুক চৰিত, পৃ: ২৬৫ (II)

M. Neog *Santharadaya and His Times*, PP 126-27

১৩ সুবেশত্ৰ পোখাবী : শংকৰী দাষ্ট-বৃত্ত ৰূপ, পৃ: ১১২

১৪ বসন্তৰ মেঘ, প্ৰা উ প্ৰ.

১৫ M Neog *op-cit* P. 27

১৬ দুৰ্গাধৰ বৰকটকী (কলা) : কুম্বৌদিয়া সত্ৰত কীৰ্তনৰ চৰিত, পৃ: ১৫৫-৫৬

১৭. কৰা শুক চৰিত, পৃ: ৭৬-৭৭

১৮. M. Neog, *op-cit*, P. 227

কবিছিল।^{১০} কীৰ্তনীয়া ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ মাজত সংযুক্তি আৰু বিৱৰণবদ্ধ কালবণনা পাৰ্থক্য নষ্ট।

বৰপেটা সত্ৰত ওজাপালিৰ পৰম্পৰা আৰম্ভ হয় লক্ষণ ওজাৰ জৰিয়তে। সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ লগত ৰূপ, সংযুক্তি, সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য আদিৰ লগত সাদৃশ্য থকা আৰু বৰপেটা সত্ৰৰ লগত জড়িত এইবিধ ওজাপালি ব্যাহ ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি ৰূপে পৰিচিত।^{১১} দামোদৰদেৱৰ মূল সত্ৰ পাটবাউসীত বিদ্যাহ-গোৱা ওজাপালিৰ প্ৰচলন আছিল। সত্ৰৰ সমীপস্থ বিদ্যাহপাৰা গাঁৱত সত্ৰৰ লগত জড়িত ওজাপালিসকলে বাস কৰিছিল।^{১২} বৰ্তমান অৱস্থাতে এই সত্ৰত ওজাপালিৰ প্ৰচলন নাই।^{১৩} মাজুলিৰ আউনী-আটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰত ওজাপালি অনুষ্ঠান পৰম্পৰাগত-ভাৱে চলি আছে। তেনেদৰে কমলাবাৰী আদি সত্ৰতো সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ চলতি আছে। তীৰ্থনাথ শৰ্মাৰ মতে আউনীআটী সত্ৰত প্ৰচলিত সত্ৰীয়া ওজাপালি ওজা-গোৱা বা বিদ্যাহৰ ওজা বা বিদ্যাহৰ ওজাপালি ৰূপে পৰিচিত। এই ওজাপালিয়ে ভাস্কৰত-পুৰাণ, মহাভাৰত আদিৰ পদ আবৃত্তি কৰে।^{১৪} দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালি কেৱল 'ওজাপালি' নামেৰেহে পৰিচিত। এই সত্ৰৰ ওজাপালিয়ে গোৱা গীতৰ বিৱৰণবদ্ধক পদবোৰা বোলে।^{১৫} সত্ৰৰ নিত্য উপাসনা আৰু কাৰ্য্যক্ৰমত ওজাপালি অপৰিহাৰ্য্য অংগ। কমলাবাৰী আদি সত্ৰত আনিতে ওজাপালি প্ৰসংগৰ ভিত্তিকতা

১০. বৈজ্যাৰ্ঘ্যাক্ষৰ ৰূপত ত্ৰিশতবৰ্ষৰ বাতৰিৰে চৰিত, পৃ. ৫০/৫২—৫৩

১১. ত্ৰিভুজ প্ৰকাশ ওজাৰ মতে ব্যাহ ওজাপালি'

অৰ্জুন দাসৰ মতে সত্ৰীয়া ওজাপালি'।

১২. লংকাবাত্তা : ত্ৰিভুজ প্ৰকাশ পাঠক, পাটবাউসী

১৩. লংকাবাত্তা : ত্ৰিভুজ প্ৰকাশৰ গোৱালী, পাটবাউসী

১৪. তীৰ্থনাথ শৰ্মা আউনীআটী মতৰ দুৱৰী, পৃ. ৩৬৫

১৫. বেপুৰাৰ শৰ্মা দক্ষিণপাট সত্ৰ, পৃ. ২৩

নাছিল, যোৱা খতিকাত কৃষ্ণকাকতৰে অধিকাৰ প্ৰকৃত দিনৰ পৰাহে ওজাপানি প্ৰসঙ্গৰ অন্তৰ্ভাগ ৰূপে পৰিগণিত হয়।^{১৫} আউনীআলি আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপানি মূল একোটিত এজন ওজা, একাধিক দাইনাপানি, ২০/২৫ জনকৈ পানি, কেইবাজনো দক্ষিকাক আৰু একাধিক দোহেবীয়া বা দোহবীয়া থাকে। কমলাবাৰী আদি সত্ৰৰ ওজাপানি মূল একোটিত এজন ওজা, ২০/২৫ জনকৈ পানি আৰু দোহবীয়াৰ স্থান লক্ষ্য কৰা যায়; কিন্তু দাইনাপানি নামৰ পানি বিশেষৰ স্থান নাই। বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহপেয়া ওজা পানিৰ মূলত এজন ওজা, এজন দাইনাপানি আৰু সোতৰজন পানি থাকে।^{১৬} বৰপেটা সত্ৰৰ নিত্য প্ৰসঙ্গৰ পৰিভ্ৰমাত ওজাপানি অন্তৰ্ভাগ বিবৰ্ত্তন নহয়।

আউনীআলি আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ মাজত সীমিত আন দুটি ওজাপানি ৰূপৰ উল্লেখ কৰিব পাৰি, যেনে : পাকালী ওজাপানি আৰু হুলড়ী ওজাপানি। সত্ৰৰ পৰিসীমাত সীমিত হ'লেও এই দুটি ওজাপানি ৰূপক সত্ৰীয়া ওজাপানিৰ চাৰিসীমাৰ ভিতৰত সাৰথিৰ নোহাবি। সত্ৰৰ নিত্য প্ৰসঙ্গত এই দুবিধ ওজাপানিৰ স্থান নাই। এই কালৰপৰা পাকালী আৰু হুলড়ী ওজাপানি সত্ৰ-পৰিভ্ৰমাব বহিৰ্ভাগ বিবৰ্ত্তনহে। বিভিন্ন ভিথি, বিহ উৎসৰ আদিৰ প্ৰসঙ্গতহে এই দুবিধ ওজাপানি জন্মিত হয়।

১. ৫. পাকালী ওজাপানি :

আউনীআলি সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰ প্ৰকৃ ঈশ্বৰিকৃত্ত্বৰে মোকাৰীৰ মতে পক + ঢালী-বুজ ওজাপানিৰ নাম পাকালী ওজাপানি। 'বাটী-শাৰী'ত উল্লেখিত 'চাবীয়ে' 'ঢালী'। পকপ্ৰকাৰৰ তাল বন্ধ কৰি

১৫. অক্ষৰসম্বন্ধ : শব্দীয়া বুজা আৰু শব্দীয়া বুজাৰ ভাৱ, পৃ. ১২

১৬. অক্ষৰসম্বন্ধ : ওজাপানী বুজা (দাখিলা-কলিত সত্ৰক বৰপেটা), পৃ. ১৫

পঞ্চ প্ৰকাৰে পাদ-চালনা কৰে বুলি এই বিধ ওজাপালিৰ নাম 'পাঞ্চালী'। এইবিধ ওজাপালিৰ একোটি দলত এজন ওজা আৰু কেইজনমান পালি থাকে। ওজাই বাওঁহাতেৰে চামৰ নচুয়ায় আৰু সোঁহাতেৰে এৰোৰ মজিৰা বজায়। পালিসকলৰ কেইজনমানে মৃদংগ বজায়। এওঁলোকক বায়ন বোলে। বাকী কেইজন পালিয়ে ওজা বা গায়নক গীত গোৱাত সহায় কৰে। এওঁলোকে দুয়োহাতেৰে ডাল বজায়। 'ভাগৱত পুৰাণ' বা অন্ত পুৰাণৰ পৰা পাঞ্চালী ওজাপালিয়ে গীত-পদ গায়। দাইনাপালিৰ স্থান এই বিধ ওজাপালিত আছে। আন আন ওজাপালি ৰূপত স্থান নোপোৱা স্মৰক-চৰিত্ৰৰ স্থান পাঞ্চালী ওজাপালিৰ অন্তৰ্ভুক্ত বৈশিষ্ট্য।

১ ছ হুলড়ী ওজাপালি :

'হুলড়ী ওজাপালি', 'হুলড়ী গান' ৰূপেও জনাজাত। এইবিধ ওজাপালিৰ দল একোটিত একোজনকৈ ওজা আৰু দাইনাপালি আৰু ছহেৰীয়া বা দোহেৰীয়া থাকে। ইয়াৰ বাহিৰে কেইবাজনো পালি থাকে। পালিসকলে খুতিডাল বা মজিৰা দুয়োহাতেৰে বজায়। ওজাই কোনো ধৰণৰ বাস্তব নবজায়। ওজাপালিৰ নাম 'হুলড়ী' হ'লেও এই ওজাপালি ৰূপে হুলড়ী হুলত লিখা গীত-পদ আবৃত্তি নকৰে। ছবি হুলত ৰচিত 'ভাগৱত-পুৰাণ' বা অন্ত পুৰাণৰ বিষয়বস্তুহে আবৃত্তি কৰে।

১ ১ নগঞা ওজাপালি বা ওজাপালি নৃত্য :

অসমৰ নগাঁও জিলাৰ বগখনি, বৰহমপুৰ, কলিয়াবৰ আদি অঞ্চলত প্ৰচলিত ওজাপালি ৰূপ বিশেষকৈ নগঞা ওজাপালি নৃত্য বোলা হয়। অৱশ্যে এইবিধ ওজাপালিক অসমৰ পৰম্পৰাগত

পৰিৱেশ কৰা ওজাপালিৰ অন্তৰ্ভূত এটি শ্ৰুতীয়া ৰূপ (form) বুলিব নোৱাৰি। বিয়াহগোৱা ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সময়স্বৰ ভিত্তিত নগঞা ওজাপালি-নৃত্যৰ জন্ম। অন্তৰ্হাতে নগঞা ওজাপালি নৃত্যৰ সংযুতি, গীতৰ বিৱৰণ, প্ৰসংগ, বাস্তৱ্য, ওজা আৰু পালিৰ অলংকাৰৰ লগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সাদৃশ্য চকুত লগা। বিয়াহগোৱা ওজাপালিত দাইনাপালিৰ ভূমিকা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ, কিন্তু নগঞা ওজাপালিত দাইনাপালিৰ ভূমিকা নগণ্য যেন লাগে। সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ নগঞা ওজাপালিত মুজা বা হস্তৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰা যায়। দৰঙৰ বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সাংগীতিক সংযুতিৰ লগতো নগঞা ওজাপালিৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। বিয়াহৰ ওজাপালিত আছে মালিতা, তেনেদৰে নগঞা ওজাপালিত আছে জমাই। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ অন্তৰংগ বিৱৰণ জুনাৰ লগত নগঞা ওজাপালিৰ সাংগীতিক সংযুতিত স্থান পোৱা বাঙালী গীতৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অৱশ্যে বিয়াহগোৱা আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সাংগীতিক সংযুতিৰ পৰিসৰে সাধৰি নোলোৱা গুৰু বন্দনা, সমাজ বন্দনা, সমাজ বিদায় আদি বৈশিষ্ট্য নগঞা ওজাপালিত দেখা যায়। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ তুলনাত নগঞা ওজাপালিয়ে আত্মিনেৰ দিশৰ ওপৰত অধিক গুৰুত্ব দিয়ে। ইয়াৰপৰা দেখা যায় যে, নগঞা ওজাপালিৰ আদৰ্শ দৰঙৰ বিয়াহগোৱা ওজাপালি। এই কালৰপৰা নগঞা ওজাপালিক ব্যাস ওজাপালি বা বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ এটি উপৰূপ বুলি কোৱাই ভাল।

১. ২. আঙ্গী ওজাপালি বা লিকিৰী ওজাপালি :

নাৱনি অসমত বিশেষকৈ অৰিচক্ৰ কামৰূপ জিলাত আঙ্গীৰ অৰ্থ হোৱালী। তেনেদৰে নৱগঠিত দৰং জিলাত লিকিৰী নামে হোৱালীৰ অৰ্থ সৃষ্টিত কৰে (পুং লিকিৰা+লী—ই)। বিজ্ঞাপালিৰ ওজা আৰু পালিসকল মহিলাৰ মাজত গীৰিত সেই ওজাপালিক আঙ্গী বা লিকিৰী ওজাপালি বোলে। এইবিধ

ওজাপালি বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ সাংস্কৃতিক আদৰ্শত উদ্ভৱ হোৱা
 ব্যাভাৱিক। ৰূপ, গীত-পদৰ বিষয়বস্তু, প্ৰসংগ আদিৰ ফালৰ-
 পৰাও আপী বা লিকিৰী ওজাপালি আৰু বিয়াহ ওজাপালিৰ
 মাজত অনেকখিনি মিল দেখা যায়। স্বকপাৰ্শত আপী ওজাপালি
 বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ আধুনিক ৰূপহে। এইবিধ ওজাপালিৰ
 জন্ম হ'বলৈ তিনিবুৰি বছৰৰ ওপৰ হোৱা নাই। অবিভক্ত কামৰূপ
 জিলাৰ নলবাৰী, ব্যাসকুছি অঞ্চল আৰু নৱগঠিত দৰ
 জিলাত আপী ওজাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। পৰম্পৰাগত ওজ-
 পালিৰ নিচিনাকৈ এইবিধ ওজাপালিৰ একোটি দলত এজন ওজা,
 এজন দাইনাপালি আৰু কেইজনমান পালি থাকে। বিয়াহগোৱা
 ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ আপী ওজাপালিয়েও মহাভাৰত, ৰামায়ণ,
 পুৰাণ আদিৰপৰা গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। নৃত্য ভংগীতা ব্যাস-
 ওজাপালিৰ লগত আপী ওজাপালিৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। তেনেদৰে
 ব্যাস ওজাপালিৰ নিচিনাকৈ আপী ওজাপালিয়েও বিভিন্ন পূজা
 উৎসৱ, সভা, বিভিন্ন সংস্কাৰমূলক কৃত্য আদিত গীত-পদ-নৃত্যাদি
 প্ৰদৰ্শন কৰে। এইবিধ ওজাপালিৰ বেশ-ভূষাও বিয়াহগোৱা ওজ-
 পালিৰ বেশ-ভূষাৰ দৰে। আপী ওজাই তাল নবজাৱ, দাইনাপালি
 আৰু পালিসকলেহে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ তালৰ লগত সাদৃশ্য
 থকা তাল ছুয়োহাতেৰে বজায়।^{২৭} আপী ওজাপালিৰ সাংগীতিক
 বৈশিষ্ট্যত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰভাৱ অতিকৈ পৰ্তীৰ।
 বৰ্তমান নলবাৰী অঞ্চল আৰু দৰং জিলাত আপী ওজাপালি প্ৰায়
 নোহোৱা হৈছে। ব্যাসকুছি অঞ্চলত আপী ওজাপালিৰ পৰম্পৰা
 জীৱন্তভাৱে চলি আছে। কোনো কোনো অঞ্চলত হুই-এৰোবা
 আপী ওজাপালিৰ দল অৱশ্যে নথকা নহয়, কিন্তু এই দলবোৰৰ
 ওজা আৰু দাইনাপালিহে মাত্ৰ মহিলা, পালিবোৰ পুৰুষ।^{২৮}

২৭ বেজানীৰ বৰ্ণনা . সংস্কৃতি পৰম্পৰা, পৃ. ১১

তৃতীয় অধ্যায়

মহাকাব্য অনাশ্রয়ী ওজাপালি

৩ ক শুকনানি বা বংগোরা ওজাপালি

যি ওজাপালি রূপে সৰ্পদেৱী মনসা বা পদ্মাব পূজা-উপাসনাৰ অঙ্গগত শুকবি নাৰায়ণদেৱৰ নামত মৌখিক আৰু লিখিত উভয় পৰম্পৰাত প্ৰচলিত মনসা কথাবস্তু সম্পৰ্কীয় পাকানী শীত-পদ-নৃত্যসহ প্ৰদৰ্শন কৰে সেই ওজাপালিৰূপক শুকনানি বা বংগোৱা বা মাৰেগোৱা বা মাৰেই গোৱা ওজাপালি বোলে। শুকনানী অৰ্থবা' শুকনানি পদটো। শুকবি নাৰায়ণদেৱ নিগদতি' বাক্যটোৰ প্ৰতিটো পদৰ আন্তৰ্জাতক সংযোগত সিদ্ধ হৈছে। যেনে ' শূ(শুক)+ ক (কবি)+ না (নাৰায়ণদেৱ)+ নি (নিগদতি) = শুকনানি, আৰু আন্তৰ্জাতক হেতু মধ্যস্থব 'অ' লোপ পোৱা বাবে পদটো শুকনানি ৰূপে উচ্চাৰিত হ'বলৈ ধৰিলে। দ্বিতীয়তে, মাৰে-পূজাৰ অঙ্গগত নৃত্যসহ শীত-পদ প্ৰদৰ্শন কৰা ওজাপালিক 'মাৰে গোৱা ওজাপালি' বোলে। স্বৰ্গপাৰ্শ্বত শুকনানি ওজাপালি আৰু মাৰে গোৱা ওজাপালিৰ মাজত সন্মতি, শীত-পদৰ বিষয়বস্তু, ৰূপ, জঘিন (texture), প্ৰকাৰ্য (function), প্ৰয়োগ (use) আৰু অৰ্থৰ কালবৰণৰ পাৰ্থক্য নাই, পাৰ্থক্য কেৱল প্ৰসঙ্গৰ ক্ষেত্ৰতহে। সাধাৰণতে জঘিনতকৈ অধিক দিন ব্যাপী কৰা মনসা-পূজা বা পদ্মা-পূজাক মাৰে বা মাৰাই বা মাৰেই পূজা আখ্যা দিয়া দেখা যায়। তৃতীয়তে, শুকনানি ওজাপালিক বংগোৱা ওজাপালিও বোলা হয়। যি মনসা-পূজা এবিন বা ব্ৰহ্মিনৰ ভিতৰতে পৰে হয়, সেই পূজাক বংপূজা বোলে। বংপূজাও

আৰ্কে। হুপ্ৰকাবৰ . (ক) গোটা বংপূজা আৰু (খ) একপৰীয়া বংপূজা। হুদিনীয়াতৈ কৰা মনসা-পূজাক গোটাং আৰু এদিনীয়াতৈ কৰা মনসা-পূজাক এপৰীয়া বংপূজা বোলে। গোটা বংপূজা জগোৱা পূজা ৰূপেও পৰিচিত। 'বং' বা 'বজ' পদৰ অৰ্থৰ পৰিসৰে নৃত্য, গীত, অভিনয় আদিক সামৰে। মনসা-পূজাৰ লগত নৃত্য, গীত, অভিনয় আদি বিশেষভাৱে জৰিত। বোধকৰোঁ এই কাৰণেই মনসা-পূজাৰ আন নাম 'বংপূজা' আৰু 'বংপূজা'ৰ লগত জৰিত ওজাপালিকো বোধকৰোঁ সেইকাৰণেই বংগোৱা ওজাপালি বোলে।

শুকনানি ওজাপালি নৱগঠিত দৰং জিলা, পূব কামৰূপ, উত্তৰ কামৰূপ, মধ্য কামৰূপ আৰু দক্ষিণ কামৰূপত প্ৰচলিত। দক্ষিণ কামৰূপত শুকনানি নামটোৰ প্ৰচলন থাকিলেও মধ্য কামৰূপ, উত্তৰ কামৰূপ আদিত প্ৰচলন নাই, এইবোৰ অঞ্চলত কেৱল 'ওজাপালি' পদটোৰেহে প্ৰচলন আছে। 'ওজাপালি' পদে এইবোৰ অঞ্চলত মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিক বুজায়। কামৰূপ আৰু দৰঙৰ মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ মাজত সাংগীতিক দিশত বৈসাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায়।

কামৰূপ আৰু দৰঙৰ মনসা-ওজাপালি বা শুকনানি ওজাপালিয়ে শুকবি নাৰায়ণদেৱৰ নামত প্ৰচলিত 'পদ্মা-পূৰাণ'ৰ গীত-পদ আৱৃত্তি ৰাখে। 'পদ্মা পূৰাণ'ৰ গীত-পদৰ বৈশিষ্ট্য বিশ্লেষণ কৰি চালে মনত সন্দেহ ওপজে : শুকবি নাৰায়ণদেৱ ঐতিহাসিক ব্যক্তিয়ে নবম্পৰা ?

দৰঙৰ শুকনানি ওজাপালিৰ সন্মুখিত আৰু সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যত বিৱাহগোৱা ওজাপালিৰ গভীৰ প্ৰভাৱ পৰাৰ নিচিনাকৈ উত্তৰ আৰু মধ্য কামৰূপৰ মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ সাংগীতিক দিশত ভাইবাৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট। দক্ষিণ কামৰূপ সৰ্গদেৱী মনসা বা বিবৰহী-পূজাৰ বাবে দূৰ অতীতৰেপৰা প্ৰসিদ্ধ। গতিকে এই অঞ্চলত মনসা-পূজাৰ লগত ওজাপালিৰ জনপ্ৰিয়তা অব্যাহত-ভাৱে থকাই স্বাভাৱিক। দক্ষিণ কামৰূপ বা 'দক্ষিণ কোল'ত

বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰাতকৈ মনসা গোৱা ওজাপালিৰ পৰম্পৰা প্ৰাচীন।

মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি বা শুকনানি ওজাপালিৰ ওজাই ভাল নবজায়, পালিসকলেহে সৌহাৰ্দেৰে বিয়াহৰ ওজাপালিৰ ভালতকৈ সৰু ভাল বজায়। মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ (শুকনানি আদি) একোটি দলত এজন ওজা, এজন দাইনাপালি, দুজন গোবপালি আৰু দুজন আমপালি থাকে। অৱশ্যে প্ৰয়োজন অনুসৰি ওজা আৰু তিনিজন পালিৰেও এইবিধ ওজাপালি অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। সাধাৰণতে ভৰমাৰে পূজাত ৭ মাৰে-পূজাৰ ভৰদকৰ দিনা অথবা জগোৱা-পূজাৰ দ্বিতীয় দিনা শুকনানি ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ লগত আন এটি অনুষ্ঠান সম্পৃক্ত হৈ পৰে—এই অনুষ্ঠানটোৰ নাম 'দেওধনী' বা 'দেওধেনী'। কামৰূপ আৰু দৰঙত দেওধনী-নৃত্যৰ পৰম্পৰা দূৰ অতীতৰপৰা চলি আহিছে। কীৰ্ত্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈয়ে লিখিছে: 'এই শুকনানী নাচৰ লগত একো গৰাকী দেৱদেৱিনিৰে নাচে। এই 'দেউধনি' বা 'দেৱধনি'ৰ বিষয় নগাঁও, দৰং, কামৰূপ, গোৱালপাৰা জিলাৰ কোনো মাল্লাহ নজনা নাই।' বৰ্তমান কামৰূপত শুকনানি বা মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিৰ লগত 'দেওধনী'য়ে নচা দেখা নাযায়, কিন্তু অকল বিশেষে ওজাপালিৰ লগত দেওখাই বৰ্তমানো নাচে। দৰং জিলাত এই পৰম্পৰা বৰ্তমানো জীৱন্ত অৱস্থাত পোৱা যায়। শুকনানি ওজাপালিৰ লগত 'দেওধনী' নৃত্যৰ অংগাঙ্গী সম্পৰ্ক নাই, বিহেতু 'দেওধনী' নোহোৱাকৈও ওজাপালি অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে।

৩ খ বিহৰবী গান বা গীত গাৱা বা গীত গোৱা :

'বিহৰবী-গান' বা 'গীতগাৱা' বা 'গীতগোৱা' অনুষ্ঠান বিশেষকৈ ওজাপালিৰ পবিত্ৰীকৃত ধৰিৰ পাবি; কাৰণ

ওজাপালিৰ বৈশিষ্ট্যৰ লগত এইবিধ পৰিৱেশ্ত কলাৰ অনেকখিনি সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। কামৰূপ জিলাৰ কামাখ্যাধাম আৰু বামুণ উদ্যানকুছিত এইবিধ ওজাপালি বিহৰণী বা মনসা-পূজাৰ প্ৰসংগত অমুঠিত হয়। বিয়াহৰ ওজাপালি, শুকনানি ওজাপালি আদিয়ে বহা আৰু থিয় উভয় অৱস্থাতে গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে, কিন্তু বিহৰণী-গান বা গীত গান্ধা ওজাপালিয়ে কেৱল বহা অৱস্থাতহে গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে। এইবিধ ওজাপালিয়ে মনসা-কথাবৃত্তৰ পৰিধিয়ে সামৰা বিষয়বস্তু সম্বলিত গীত-পদ গায় বাবে ইয়াৰ নাম 'গীত গান্ধা' অৰ্থাৎ 'গীত গোৱা'। বিহৰণী-পূজা মাৰে-পূজা ৰূপেও জনাজাত। গতিকে মাৰে-পূজাৰ প্ৰসংগত গোৱা 'বিহৰণী-গান' বা 'গীত গান্ধা' অমুঠানটিক 'মাৰে-পূজাৰ গান' আখ্যাও দিয়া দেখা যায়। গীতৰ বিষয়বস্তু, সংযুতি, সাংগীতিক শৈলী, ৰূপ আদিৰ ক্ষেত্ৰত শুকনানি ওজাপালি আৰু বিহৰণী-গানৰ মাজত বৈপৰীত্য পৰিদৃষ্ট হয়। 'বিহৰণী গানে' শুকবি নাৰায়ণদেৱৰ 'পদ্মা পুৰাণ'ৰ পৰা গীত-পদ আবৃত্তি নকৰে, মনকৰ আৰু দুৰ্গাবৰৰ মনসা-কাব্যৰ পৰাহে গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। 'বিহৰণী-গান'ত যিভনে গীত-পদ লগাই দিয়ে তেওঁক ওজা আখ্যা দিয়া নহয়, গীতাল বা পাঠকহে আখ্যা দিয়া হয়। গীতালৰ সহায়কাৰীসকল জুৰি ৰূপে পৰিচিত। গীতাল আৰু জুৰি উভয়ে এখন হাতেৰে বা দুয়োখন হাতেৰে মজিৰা বজায়। মনকৰ আৰু দুৰ্গাবৰৰ গীত-পদবোৰত (মনসাকাব্য) বিভিন্ন স্থৰ সঁকাৰ কৰি গোৱা এই বীতিটোক পাঞ্চালী শৈলী বোলে।^১ এই কালৰ-পৰা 'বিহৰণী-গান'ক পাঞ্চালী-গান বুলিব পাৰি। গীতাল আৰু জুৰিসকলে আনুষ্ঠানিকভাৱে পুথিখন (মনসা কাব্য) আবৃত্তিৰ-পৰা শেষলৈ একালৰপৰা গোৱা বীতিটোক বোলে জাপৰ। বাকহুৱা বা সাহুৰিকভাৱে 'গীত-গান্ধা' অমুঠান অমুঠিত হোৱাৰ

বাহিৰে ব্যক্তিগতভাৱে কৰা 'বিবহৰী-পূজা'তো 'বিবহৰী-গান' অহুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। এইবিধ ওজাপালিৰ গায়ন শৈলী বিয়াহ গোৱা বা শুকনানি ওজাপালিৰ দৰে উচ্চ শৈলী বিশিষ্ট নহলেও বাগ-তাল প্ৰধান। কামাখ্যাধামত প্ৰচলিত 'বিবহৰী-গান' বাগধৰ্মী নহয়, সুৰ ধৰ্মীহে।

কামাখ্যাধাম, বায়ুণ শুৱালকুছি, গেকৱা, পছৰীয়া আদিত মনসা বা বিবহৰী পূজাৰ লগত 'দেৱধনি' বা ধোবা বা দেউলা বা জকি অথবা দেওধা নৃত্য জৰিত। গতিকে 'গীত-পাৱা' অহুষ্ঠানৰ লগতো 'দেৱধনি' বা ধোবা বা দেউলা অহুষ্ঠানৰ সম্পৰ্ক নোহোৱা নহয়।

২ গ মাৰে-গান

'মাৰে-গান' নৱ গঠিত গোৱালপাৰা আৰু দক্ষিণ কামৰূপৰ ছহৰ্গাঁও, বায়ুপীৰ্গাঁও, বকো, খাটলপাৰা আদি অঞ্চলৰ পাতিবাত্তা আৰু বড়ো-কছাৰীসকলৰ মাজত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত। আদিত 'মাৰে-গান' পাতিবাত্তাসকলৰ মাজত সীমিত আছিল, যদিও সাম্প্ৰতিক এই অঞ্চলৰ বড়ো-কছাৰীসকলেও 'মাৰে-গান'ত অংশ গ্ৰহণ কৰিবলৈ লৈছে। সৰ্প-দেৱী বিবহৰী বা বৰমাপী (<সংস্কৃত ব্ৰহ্মাণী) পূজাৰ প্ৰসঙ্গত মাৰে-গান অহুষ্ঠিত হয়। 'মাৰে-পূজা'ৰ বাহিৰেও আন আন পূজা, উৎসৱ, জীৱন-মৃত্যুৰ লগত জৰিত উৎসৱ-অহুষ্ঠান আদি বিভিন্ন প্ৰসঙ্গতো এইবিধ ওজাপালি অহুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। পাতিবাত্তাসকলৰ ধৰ্মীয় বিশ্বাসত মনসাদেৱী সৰ্প-দেৱী নহয়, তেওঁ অনাদি (আনন্দ) গোহাঁইৰ নিবাসবপৰা জন্মলাভ কৰা এগৰাকী দেৱীহে।^৩ সৰ্প-দেৱী গৰাকী পদ্মাবতী, বৰমাপী, বিবহৰী, পছৰাই আদি নামেৰেহে পৰিচিত আৰু এই দেৱী গৰাকীৰ পূজাক মাৰে-পূজা বোলে। মাৰে-পূজা ব্যক্তিগতভাৱে বা বাল্যকালত

৩ প্ৰাপেৰৰ বাত (লক্ষ্য) : বাল্যকালী বিবাহ, পৃঃ ৪১

অনুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। দীৰ্ঘদিন ব্যাপী অনুষ্ঠিত হোৱা মাৰে-পূজাক বোলে 'ভৰমাৰে'। মাৰে-পূজাত মাৰে-গান আৰু দেধানী বা দধনী বা দেওধনী নৃত্য অপৰিহাৰ্য্য। 'মাৰে-গান' মাৰে-পূজাৰ প্ৰসংগত অনুষ্ঠিত হোৱা গীত পদ-নৃত্য আৰু অৰ্ধ-নাটকীয় অভিনয়ৰ সমষ্টি। ৰূপ, সংযুতি, গীতৰ বিষয়বস্তু, জমিন, প্ৰসংগ আদিৰ ফালৰপৰা মাৰে-গান আৰু ওজাপালিৰ মাজত সম্পূৰ্ণ সাদৃশ্য দেখা যায়।^৪ দৰঙৰ 'দেওধনী'ৰ দৰে পাতিৰাতাসকলৰ মাজত প্ৰচলিত 'দেধানী' বা 'দধনী' মহিলাসকলৰ মাজতহে সীমিত। শূকনানি ওজাপালিৰ প্ৰসংগত 'দেওধনী' অন্তৰংগ নহয়, ইয়াৰ বিপৰীতে 'মাৰে-গান'ত দেধানী বা দধনী অন্তৰংগ বিষয়। শূকনানি ওজাপালিৰ লগত জৰিত দেওধনী অনুষ্ঠানত মাত্ৰ এজনী দেওধনী থাকে, ইয়াৰ বিপৰীতে 'মাৰে-গান'ত একাধিক দেধানী বা দধনী থাকে।

দৰং আৰু কামৰূপৰ মনসা বা শূকনানি ওজাপালিৰ শূকৰি নাৰায়ণদেৱৰ নামত চলা গীত-পদ আবৃত্তি কৰে। মাৰে গানৰ ওজা আৰু পালিয়ে মনকৰ-হুৰ্গাৰবৰদ্বাৰা ৰচিত 'মনসা-কাব্য' বা 'মনসা-গীত'ৰ গীত-পদ আবৃত্তিও নকৰে, তেওঁলোকৰ মাজত পৰম্পৰাগত-ভাৱে মুখে মুখে প্ৰচলিত সৰ্প-দেৱী পদ্মাৱতী বা বিষহৰীৰ লগত জৰিত গীত-পদবোৰহে আবৃত্তি কৰে।^৫ এই গীত পদৰ লগত মনকৰ, হুৰ্গাৰব, শূকৰি নাৰায়ণদেৱ আনকি বগ্নীৰ মনসা কবিৰ গীত-পদৰ অনেক মিল দেখা যায়।

দক্ষিণ কামৰূপৰ 'মাৰেগান' আৰু গোৱালপাৰাৰ 'মাৰেগান'ৰ মাজত বিষয়বস্তু, প্ৰসংগ, সংযুতি আদিৰ ক্ষেত্ৰত পাৰ্থক্য নাথাকিলেও

৪ B Datta *A Study of the Folkculture of the Goalpara District of Assam* (unpublished Ph D Thesis submitted to Gauhati University, 1970), p 368

৫ এই গীতবোৰ ঈশ্বৰদেৱৰ বাতাই সংগ্ৰহ, সংকলন আৰু সম্পাদন কৰি 'মাৱাৱতী বিষহৰি' মাৰে'ৰ লগাইছে (১৯৮৭)।

শুব, চেক, নাচ আদিব প্রসংগত উভয় অঞ্চলৰ 'মাবে গান'ৰ মাজত বৈপৰীত্য দেখা যায়। ছয়গাঁৱৰ চৌধাৰীগাৱৰ জনৈক পালিবমতে মাবে-গানৰ পৰম্পৰা দক্ষিণ কামৰূপৰপৰা গোৱালপাৰালৈ প্ৰব্ৰজিত হৈছে।^৩

'মাবে-গান' বা 'মাবেগোৱা ওজাপালি'ৰ একোটি দলত এখন ওজা আৰু কেইবাজনো পালি থাকে, কিন্তু দাইনাপালি চৰিত্ৰৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰা নাযায়। 'দাইনাপালি'ৰ দৰে গীত-পদবোৰ সৰল গছত বুজাই দিয়াৰ পৰম্পৰা মাবে গানতো আছে, কিন্তু এইদৰে তাত্ত্বিক কোৱা পালিজনক দাইনাপালি আখ্যা দিয়া নহয়। 'মাবে-গান'ৰ ওজা আৰু পালিসকলে পূজাৰ গীতবোৰ বহা অৱস্থাত গায়। এই অৱস্থাত দেধানী বা মধনী চৰিত্ৰৰ ভূমিকা লক্ষ্য কৰা নাযায়। সাধাৰণতে কাহিনী প্ৰধান গীতবোৰ থিয় অৱস্থাত গোৱা হয় আৰু এই অৱস্থাত দেধানী চৰিত্ৰই বিশিষ্ট ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে।

আন আন ওজাপালি ৰূপতকৈ 'মাবে-গান'ত নাটকীয় বা অৰ্ধ-নাটকীয় পৰিস্থিতি ৰূপায়ণত অধিক গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়। এই প্ৰসংগত 'মধনী' বা দেধানী চৰিত্ৰৰ ভূমিকা অত্যন্ত গভীৰ। কোনো কোনো প্ৰসংগত দেধানীয়ে অভুকৰণাত্মক (mimetic) অভিনয় কৰে।

'মাবে-গান'ৰ গীতৰ শুব, তাল, পৰিৱেশন শৈলী, গীতৰ বিষয়বস্তু আৰু ইয়াৰ গাঁথনিৰ লগত কামৰূপ-মৰঙৰ মনসা বা শূকনানি ওজাপালি-গীতৰ সাদৃশ্য আছে। 'মাবে-গান'ৰ ওজাই তাল বজায়, পালিসকলেহে এহাতেবে সৰু তাল বজায়।

২. ৪. পদ্মা-পূৰাণ বা পদ্মা-পূৰাণৰ গান :

সৰ্পকোৱী পদ্মাৱতী বা পদ্মাৱতী-পূজাৰ লগত সম্পৰ্ক বিশিষ্ট পৰিৱেশত কলাসমূহৰ ভিতৰত অবিচ্ছিন্ন গোৱালপাৰা জিলাৰ

উত্তৰ পাৰৰ প্ৰায় সমস্ত অঞ্চল আৰু দক্ষিণপাৰৰ অঞ্চল বিশেষে প্ৰচলিত পদ্মা-পুৰাণ বা পদ্মা-পুৰাণৰ গান নিশ্চিতভাৱে উল্লেখ-যোগ্য অমুঠান। ‘পদ্ম’ পদটো ‘পদ্মা’ পদৰ স্থানীয় বিকৃতি মাথোন। এইবিধ ওজাপালিয়ে শূকৰি নাৰায়ণ দেৱৰ নামত প্ৰচলিত গীত-পদ আৱৃতি কৰে। গতিকে কামৰূপ, দৰঙত প্ৰচলিত শূকনানি বা মনসা ওজাপালিয়ে গোৱা গীত-পদৰ লগত ‘পদ্মা-পুৰাণৰ গান’ৰ মিল থকা স্বাভাৱিক। অৱশ্যে উচ্চাৰণ, শ্ৰব আৰু পৰিৱেশন শৈলীৰ ক্ষেত্ৰত উভয়ৰে মাজত পাৰ্থক্য পৰিদৃষ্ট হয়। মাজে মাজে পদ্মা-পুৰাণৰ গানত মূল কথাবস্তুৰ লগত প্ৰায়ে সংগতি নথকা দুই-এটা গীতো পৰিৱেশন কৰা হয়। এই বৈশিষ্ট্যটো কামৰূপ বা দৰঙৰ শূকনানি ওজাপালি বা মনসা ওজাপালিত প্ৰায়ে লক্ষ্য কৰা নাযায়।

‘পদ্মা-পুৰাণৰ গান’ গীত-পদ, নৃত্য অভিনয়ৰ সমষ্টি আৰু ই কথকতা পৰম্পৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এই কালৰপৰা ‘পদ্মা-পুৰাণৰ গান’ক ওজাপালি আখ্যা দিব পাৰি। এইবিধ ওজাপালিৰ দল একোটিত এজন মূল গায়ক থাকে। তেওঁ মূল বা গীদাল। ওজা আৰু গীদাল যথার্থতে কাহিনী কথকহে, গতিকে উভয়ৰ মাজত পাৰ্থক্য নাই। মূল বা গীদালৰ (অৰ্থাৎ ওজাৰ) সহায়কাৰী-সকলক পাইল বা পালি বোলে। যিজনে মূল বা গীদালৰ লগত কথোপকথন কৰি গীতৰ অৰ্থ সবল গঢ়ত ধৰ্মকক বুজাই দিয়ে তেওঁক বোলে দোহাৰি। দোহাৰি আৰু দাইনাপালিৰ মাজত অন্ততঃ প্ৰকাৰ্যৰ কালৰপৰা সাদৃশ্য দেখা যায়। দলটিত এজন বা দুজন বাইন থাকে। তেওঁ খোল বজায়। গীত আৰু নৃত্য পৰিৱেশনৰ সময়ত মূল বা গীদালে হাতত চামৰ লৈ মুক্ৰাসহ নৃত্য কৰে। পালিসকলে ধুতি তাল বজায়। দুই-এজন পালিয়ে আকৌ বাঁহীও বজায়। মূল বা গীদাল আৰু দোহাৰিয়ে কথাপাতি থকা সময়ত হোৱালী কিছুমানে নাচে। কেতিয়াবা আকৌ সৰু সৰু

ল'বাক ছোৱালীৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ পিন্ধাই নচোৱা দেখা যায়। সাধাৰণতে পদ্মা বা বিবহৰী-পূজাৰ প্ৰসংগত অল্পাধিক ছোৱা 'পদ্মা-পূৰাণৰ গান'ত ছোৱালীৰ নাচ নাথাকে।

'পদ্মা-পূৰাণ'ৰ গীত, মুখ বাঁকী নামৰ বিশেষ এক প্ৰকাৰৰ বাঁহীৰ সহযোগত গোৱা পৰম্পৰা উত্তৰ গোৱালপাৰাত প্ৰচলিত। এই অনুষ্ঠানটোক 'বাঁকী পূৰাণৰ গান' বোলে।^{৩৫} 'বাঁকী-পূৰাণৰ গান' নৃত্য-গীত আৰু অভিনয়ৰ সমষ্টি। গতিকে 'বাঁকী পূৰাণৰ গান' অনুষ্ঠানটিও ওজাপালিৰ পৰিসীমাত বিধাভীনভাৱে সামৰিব পাৰি। 'ভাসান যাত্ৰা' নাট্যধৰ্মী অনুষ্ঠান। অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ পশ্চিম প্ৰান্তৰ সীমিত অঞ্চলত 'ভাসান যাত্ৰা'ৰ প্ৰচলন দেখা যায়।^{৩৬} বংগদেশৰ বিশেষকৈ উত্তৰবংগতো মনসা পূজাৰ প্ৰসংগত ভাসান-যাত্ৰা অনুষ্ঠিত হোৱা দেখা যায়। বংগদেশৰ 'ভাসান-যাত্ৰা' মুখ্যত লোকনাট্য, বেউলাই মৃত স্বামী সহ ভুবত উঠি দেৱপূৰলৈ যাত্ৰা কৰাৰ নাট্যৰূপ ইয়াৰ জৰিয়তে পৰিৱেশন কৰা হয়।^{৩৭} অনুষ্ঠানতে গোৱালপাৰা জিলাত অনুষ্ঠিত 'ভাসান-গান'ত বেউলাই মৃত স্বামীক ভুবত তুলি দেৱপূৰলৈ যাত্ৰা কৰাৰ বৰ্ণনা বিশিষ্ট গীত-পদহে নৃত্য সহ গোৱা হয়। এই 'গীত পদ্মা পূৰাণ'ৰ-পৰা গোৱা হয়। গোৱালপাৰাৰ 'ভাসান গান' ওজাপালি ধৰ্মী।

৩ ৬ তুৰুৱীয়া ওজাপালি

'মাবে-গান'ৰ নিচিনাকৈ তুৰুৱীয়া ওজাপালিও পাতিবাত্তা-সকলৰ মাজত এসময়ত অতিকৈ জনপ্ৰিয় অনুষ্ঠান আছিল যদিও সাম্প্ৰতিকৈ এইবিধ পৰিৱেশ্তকলাৰ পৰিসৰ সংকুচিত হৈ

৩৫ শিবেন্দ্ৰনাথ বসু (সম্পা) গোৱালপাৰীয়া লোক গীত সংগ্ৰহ, পৃ ২

৩৬ উ পৃ ৩

৩৭ P K Maity *Historical Studies in the Cult of the Goddess Manasa*, P 819

দক্ষিণ কামৰূপৰ বিশেষকৈ বকো অঞ্চলৰ পাতিবাতাসকলৰ মাজতহে সীমিত। গোৱালপাৰা জিলাৰ বংজুলি, দুখনৈ, কুকাই আদি অঞ্চলতো অতীততে তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ চলতি আছিল।

তুকুৰীয়া পূজাৰ প্ৰসংগত অমুষ্ঠিত হোৱা ওজাপালিয়েই তুকুৰীয়া ওজাপালি। তুকুৰীয়া-পূজাৰ পৰম্পৰা আবশ্য হৈছিল দূৰ অতীতত, তুকুৰা নামৰ বুঢ়া এজনৰ জৰিয়তে। নাৰায়ণী ভগৱতীয়েই তুকুৰীয়া দেৱী। এইবিধ ওজাপালিয়ে মুখ পৰম্পৰা প্ৰচলিত তুকুৰীয়া গীত গায়। তুকুৰীয়া ওজাপালিয়ে বহা অৱস্থাত গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে। এই ওজাপালি ৰূপ বিশেষৰ দল একোটিত এজন ওজা আৰু চাৰিজন পালি থাকে। দুজন পালিৰেও এইবিধ ওজাপালি অমুষ্ঠিত হ'ব পাৰে। পালি চাৰিজন একশাৰীতে বহে আৰু পালিৰ সীমাজতে ওজাজন বহে। ওজাই তাল নবজায়। পালিয়ে মাৰে-গানৰ তালবন্ধৰ লগত মিল থকা কিন্তু তাতকৈ সামান্য ডাঙৰ তাল দুয়োহাতেৰে বজায়। এটা গীত গোৱাৰ অন্তত ওজাই এজন পালিৰ সহায়ত গীতৰ কাহিনী অংশ সৰ্বসাধাৰণে বুজিব পৰাকৈ সৰল গদ্যত বুজাই দিয়ে। ওজাৰ প্ৰধান সহায়কাৰী এই পালিজনক দাইনাপালি আখ্যা দিব পাৰি, যদিও ডেওঁক দাইনাপালি বোলা নহয়। মাৰে-গানৰ নিচিনাকৈ তুকুৰীয়া ওজাপালি অমুষ্ঠানতো এজনী বা দুজনী 'দধনী' থাকে। দধনীয়ে কাহিনীভাগৰ অৰ্থনাটকীয় সমলবান্ধি অভিনয় কৰি দেখুৱায়। পালিসকলে দেওটোল বজায় আৰু দধনীয়ে ঢোলৰ ছেৱে ছেৱে নৃত্য কৰে। তালৰ বাহিৰেও লাউটোকাৰি, বেণু আদি বাস্তবত্যা বাদ্যযন্ত্ৰৰো তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ বাবে অচিনাকি নহয়। ৩৮

চতুৰ্থ অধ্যায়

ওজাপালিৰ আভিনয়িক দিশ

ওজাপালি পৰিৱেশত কলাশৈলী, গতিকে ইয়াত নাটকীয় বা অৰ্ধ-নাটকীয় সমল বৰ্তমান। 'অভিনয়' পদে কেৱল পৰিপূৰ্ণ নাটকীয় অভিনয়কে বুজায়। অভিনয় পদৰ ব্যুৎপত্তিগত অৰ্থ 'প্ৰয়োগ'ৰ অৰ্থাৎ অনুষ্ঠানৰ ফালে কঢ়িয়াই নিয়া।^১ 'সাহিত্য-দৰ্শন'ৰ মতে ৰূপকৰ পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ শাৰীৰিক আৰু মানসিক অৱস্থাৰ অনুকাৰ বা অনুকৰণই অভিনয়।^২ কিন্তু অনুকাৰৰ নান্দনিক দিশটো সম্পূৰ্ণ ভাৱে নিৰ্ভৰ কৰে সামাজিকৰ অন্তৰত উজ্জেক হোৱা বসব ওপৰতহে। সেৱা প্ৰথিতযশা টীকাকাৰ মল্লিনাথে কৈছিল 'অভিনয়ো বস-ভাৱাদি ব্যঞ্জক চেষ্টা বিশেষ।'^৩ অৰ্থাৎ অভিনয়, বস আৰু ভাৱ ব্যঞ্জক চেষ্টা বিশেষ। ওজাপালি অনুষ্ঠানে দৰ্শকৰ অন্তৰত বিভিন্ন বস আৰু ভাৱৰ সঞ্চাৰ কৰে। এই দৃষ্টিভঙ্গীৰ কালবপৰা ওজাপালি অনুষ্ঠানক অভিনয় ৰূপে অভিহিত কৰাত কোনো ধৰণৰ আপত্তি থাকিব নোৱাৰে।

দ্বিতীয়তে, 'অভিনয়' পদৰ পৰিসীমা কেৱল ৰূপক বা নাটকৰ ক্ষেত্ৰতে সীমিত নহয়, কাৰণ নৃত্য-গীত-বাত আৰু আংগিক ভঙ্গী নোহোৱাকৈ অভিনয় হ'ব নোৱাৰে। গতিকে 'অভিনয়ে' নাটক বা ৰূপকক সামৰি লোৱাৰ বাহিৰেও নৃত্য-নৃত্য-গীত আদিকো সামৰি লয়। 'নাটক' বা 'নাট্য' শব্দৰ আক্ষৰিক অৰ্থ নাট্যৰ লগে অথবা

১ বৰিণাকৰ নাগৰ (সম্পা) নাট্যশাস্ত্ৰ, ৮৮

২ সভ্যতত্ত্বনিৰূ (সম্পা) বিশ্বনাথ কবিবাজকৃত সাহিত্য-দৰ্শন ৩২

৩ মল্লিনাথ কবিতাত্ত্বনীয়া টীকা, ১০৪২

নৰ্ভকৰ দ্বাৰা অজুষ্টিত হ'ব লাগে। 'হৰিহৰ শত নৃত্যৰ লগত থকা নাটকৰ গভীৰ সম্পৰ্কৰ স্পষ্ট আভাস পোৱা যায় 'বস্তাভিসাৰং-কৌৱেৰং নাটক, ননুত্বত ।'^৪

ওজাপালি নৃত্য-গীত আদিৰ সমষ্টি। অজুহাত ইয়াত আছে নাটকীয় সমল। গতিকে ওজাপালি অমুঠানক অভিনয় আখ্যা দিব পাৰি।

৪ ক বাজ্যযন্ত্ৰ :

বাজ্যযন্ত্ৰ নোহোৱাকৈ গীত নৃত্য প্ৰাণহন্ত হৈ নাঠ, যিহতু ঢোল, ভাল, বেণু আদিক পাত্ৰৰ বহি প্ৰাণ বোলা হয়।^৫ 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত ভাৰতীয় বাজ্যযন্ত্ৰসমূহক চাৰিটা ভাগত ভগাইছে যেনে (ক) ততযন্ত্ৰ অৰ্থাৎ তন্ত্ৰীপ্ৰধান বাজ্যযন্ত্ৰ, (খ) আৱনক অৰ্থাৎ ঢোলৰে আৱৃত বাজ্যযন্ত্ৰ (গ) ঘন অৰ্থাৎ তালজাতীয় বাজ্যযন্ত্ৰ আৰু (ঘ) শৃম্বিৰ অৰ্থাৎ বায়ু-প্ৰধান বাজ্যযন্ত্ৰ।^৬

ঘনযন্ত্ৰ : তাল :

বিয়াহগোৱা, বায়মন, ভাইবা, সত্ৰীয়া, পাঞ্চালী, হুলডী, শুকনানি, বিষহৰীগান, মাৰেগান, পদ্মপুৰাণৰ গান, তুকুৰীয়া আদি বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপ ঘন-যন্ত্ৰ তাল ব্যৱহাৰ কৰে। মহাকাব্য আশ্ৰিত আৰু মহাকাব্য অনাশ্ৰিত ওজাপালিৰ মাকত তালৰ পাৰ্থক্য স্পষ্ট। বিয়াহগোৱা, বায়মন, ভাইবা, সত্ৰীয়া আদি ওজাপালি ৰূপৰ পালি-সকলে ৰজোৱা তালক কৰতাল বোলে।^৭ কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈৰ মতে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ পালিয়ে খুটিতাল ব্যৱহাৰ কৰে।^৮

৪ হৰিহৰ শত বিমূৰ্ত্ত ২ ২৮

৫ "পাত্ৰস্ত বহি প্ৰাণা ।" অভিনয় দৰ্পণ, ed M Gho h Int P 41 fn

৬ নাট্যশাস্ত্ৰ ৬:১৭ ২২

৭ মনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী অসমত সংগীত চৰ্চা (বায়ুযন্ত্ৰ) পৃ ৮২

৮ কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ শৃম্ব পৰিচয় পৃ ১০

শুকপাৰ্থত কবতাল আৰু খুটিতালৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য নাই। বিয়াহগোৱা আৰু অন্যান্য মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালি ৰূপে ছয়ো-হাতেৰে কটিপ কৰি তাল বজায়। ‘সঙ্গীত বন্ধাকৰ’ত উল্লেখ থকা ‘কবতাল’ৰ বৰ্ণনাৰ লগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা কবতালৰ সাদৃশ্য চকুত লগা। কবতাল ছপাটৰ বচীত ছয়োহাতেৰে ধৰি মুখামুখিকৈ মৃদু সংঘৰ্ষণ কৰিলে বিভিন্ন তালৰ (rhythm) সৃষ্টি হয়। বায়মনগোৱা, ভাইবা, সত্ৰীয়া, ছলডী, নগঞা ওজাপালি, বৰপেটাৰ ব্যাহ ওজাপালি আদিৰ কবতালৰ লগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ তালৰ সম্পূৰ্ণ মিল দেখা যায়। অৱশ্যে বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ কবতাল বাকীৰাৰতকৈ আকাৰত ডাঙৰ। পৰম্পৰাগত দুৰ্গাবতী ওজাপালিয়েও কবতাল আৰু খঞ্জৰী ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পাঞ্চালী ওজাপালিৰ ওকাট মজিবা বজায়।

শুকনানি ওজাপালিৰ পালিয়ে খুটিতাল আৰু ভোবতাল ব্যৱহাৰ কৰে। শুকনানি, মাৰেগান, তুকুৰীয়া আদি ওজাপালিৰ পালিয়ে ব্যৱহাৰ কৰা খুটিতাল ছপাট কাপোৰ বা মৰাপাটৰে নিৰ্মাণ কৰা শকত বচী এডালৰ ছয়ো মূৰে সংলগ্ন কৰি সোহাডৰ বুঢ়া আঙুলিৰ তলত এপাট তাল বাধি বুঢ়া আঙুলিৰ বচীডালেৰে কেইটামান পাক দি বাকীপাট তাল বুঢ়া আঙুলিৰ কাষৰ ছটা আঙুলিৰ মাজেৰে নিহাতৰ তলুৱাত ওপৰলৈ মুখ কৰি থয়, যাতে বুঢ়া আঙুলিৰ তল কালে থকা তালপাটে আন পাট তালত মৃদুভাৱে সংঘৰ্ষণ কৰিব পাৰে। দেৱীক জগোৱা, পূজাৰ বাবে আত্মস্থানিকভাৱে জল আনা, বলিকটা দেওধনী বা দেধানী বা দধনী এচোৱা আদি বিভিন্ন প্ৰসংগত শুকনানি ওজাপালি আৰু মাৰেগানৰ পালিসকলৰ একাধিক পালিয়ে ভোবতাল বজায়। তালৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় মিথ ওজাপালিসকলৰ মাজত প্ৰচলিত। ‘বিবহৰী গান’ বা ‘সীত-গাৱা’ অত্মস্থানত জুৰি-বিলাকে বজোৱা মজিবা বা মজুৰা, মাৰেগানৰ তালতকৈ অলপ ডাঙৰ, কিন্তু শুকনানি ওজাপালিৰ তালতকৈ সৰু। মাৰেগানৰ

তালৰ গঠন, সংযুতি আৰু বচী লগোৱা প্ৰণালীৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয় শূকনানি ওজাপালিৰ তালৰ লগত। অৱশ্যে শূকনানি ওজাপালিৰ তালতকৈ মাৰেগানৰ তাল আকাৰত সৰু আৰু ওজনত পাতল। তাল দুপাট বচীৰ সহায়ত তৰ্জ্জীৰ বাঁওফালে আৰু অনানিকাৰ সোঁপিনে তলৰ ফালে ওলোমাই ৰখা হয়। তলৰ তাল-পাটৰ নাম মাতা বা মাত্ৰা বা পিতৃতাল আৰু ওপৰৰ তালপাটৰ নাম মাতী বা মাত্ৰী বা মাতৃতাল।^{১০} তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ তাল মাৰেগানৰ খুটিতালৰ আকৃতি বিশিষ্ট, কিন্তু ডাঙৰ। তাল দুপাটৰ নাম ক্ৰম মাতৃতাল আৰু পিতৃতাল। পিতৃতাল চোখা (চোকা) আৰু মাতৃতাল নৰম বা বোমল। মাতৃতালৰ ওপৰত পিতৃতালৰ মুঠ স ঘৰ্ষণৰ সংযোগত বিভিন্ন তালৰ সৃষ্টি হয়।^{১১} পন্দা-পুৰাণৰ গান, বাঁশী পুৰাণ আৰু ভাসান-যাত্ৰা বা গানতো তালৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। খোলৰ লগত সংগত কৰা তাল সাধাৰণতে দুয়োখন ভাতেৰে বজোৱা হয়।

নেপূৰ নেপূৰ ঘন বাতায়ন্ত্ৰ। বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ওজাই ভৰিত নেপূৰ পৰিধান কৰি ওজাপালি বৃত্তিত প্ৰৱেশ কৰে আৰু আন কোনোবা ওজাক নেপূৰ দান কৰি এই বৃত্তিবপৰা বিদায় গ্ৰহণ কৰে।^{১২} এই বিধ ওজাপালিৰ ওজাই ছায়া ভৰিতে নেপূৰ পিন্ধে কিন্তু পালিসকলে নিপিন্ধে। নেপূৰৰ সহায়ত ওজাই পালিসকলৰ তালযন্ত্ৰৰ তালৰ লগত সংগতি ৰাখে। তেনেদৰে বৰপেটাৰ ব্যাচ ওজাপালি আৰু নগঞা ওজাপালিৰ ওজাই উভয় পাদতে নেপূৰ

৯ সংবাদ দাত শ্ৰীপাণেশ্বৰ ৰাভা দৰংগিৰি গোৱালপাৰ
শ্ৰীপেনৰাম ৰাভা (৫৫) নাম খাতিৰা বাহুগীৰ্গাঁও

১০ (—) শ্ৰী লাকানো ৰাভা (৮২) লামগাঁও

১১ (—) শ্ৰী ভাৰিধাৰ শৰ্মা ওজা (২৬), ব্যাসপাৰা দৰং, ১৬।১।৮৫
(ইতিমধ্যে ওজাবেহৰ লোকান্তৰ ঘটিছে।)

(—) শ্ৰী বৰুৱা চন্দ্ৰ শৰ্মা ওজা, (৭০), ব্যাসপাৰা, দৰং, ১৬।১।৮৫

পৰিধান কৰে। 'মাবে-গান'ৰ পালিসকলেহে ছয়োভৰিতে 'লেম্পুৰ' অৰ্থাৎ নেপুৰ পৰিধান কৰে।

তৌৰ্য্যাত্ৰিক যন্ত্ৰ বা যুজা :

দৰঙৰ পৰম্পৰাগত বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ওজাই বিশেষকৈ বাসপাৰা গাঁৱৰ দৈৱজ্ঞ কুলোন্তৰ ওজাই বিষ্ণু-শিৱ-ভূৰ্গাৰ জাগৰৰ প্ৰসংগত হাতত তৌৰ্য্যাত্ৰিক যন্ত্ৰ অথবা যুজা লৈ মালচী গীত অৰ্থাৎ মালৱজীবাগত গোৱা গীত আৱৃদ্ধি কৰি নৃত্য পৰিৱেশন কৰে। তৌৰ্য্যাত্ৰিক যন্ত্ৰই কোনো ধৰণৰ সাংগীতিক ধ্বনিৰ সৃষ্টিতো সচায় নকৰে অথবা গীতৰ তাল বন্ধাতো কোনো ধৰণৰ ভূমিকা গ্ৰহণ নকৰে। স্বকপাৰ্ধত প্ৰতীকী অৰ্থতাহ এই যন্ত্ৰানামৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। মনোবঞ্জন শাস্ত্ৰীৰ মতে তৌৰ্য্যাত্ৰিক যন্ত্ৰ অষ্টধাতুৰে নিৰ্মিত আৰু ই ভূৰ্গাৰ প্ৰতীক বাসাগোৱা ওজাই কুলদেৱতাৰ প্ৰতীক স্বৰূপে এই যন্ত্ৰক পূজা কৰে। তৌৰ্য্যাত্ৰিক যন্ত্ৰ হাততলৈ নৃত্য গীত প্ৰদৰ্শন কৰিলে দেৱ দেৱী ভুট্ট হয় বুলি বিশ্বাস প্ৰচলিত আছে। জনশ্ৰুতি প্ৰচলিত আছে যে, অতীতত কলাইবিলাক এই যন্ত্ৰ হাতত লৈ কামাখ্যা মন্দিৰত নৃত্য কৰিছিল।^{১২}

'সংগীত-বৰ্ণ'ৰ মতে শিৱ আৰু শক্তি অৰ্থাৎ পাৰ্বতী বা গিৰিজাৰ মিলনৰ পৰিণতিত বাগ-বাগিনীৰ জন্ম 'শিৱ শক্তি সমাৰোপাদ বাগাণা, সম্ভৱোভৱেৎ'।^{১৩} যুজাযন্ত্ৰ তৌৰ্য্যাত্ৰিক যন্ত্ৰৰূপেও পৰিচিত। তৌৰ্য্যাত্ৰিক পদৰ অৰ্থ নৃত্য-গীত আৰু বাস্তৱ সমলৰ অথবা নৃত্য-গীত বাস্তৱ ত্ৰিপ্ৰকাৰৰ সমবায়। 'মহুস্বতি'ত বাস্তৱ, নৃত্য আৰু গীতৰ অৰ্থ সৃষ্টি কৰাৰ প্ৰসংগত 'তৌৰ্য্যাত্ৰিক' পদৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিব পাৰি।^{১৪} এইকালৰপৰা যুজাযন্ত্ৰ গীত বাস্তৱ অৰ্থাৎ সংগীতৰ প্ৰতীক। দ্বিতীয়তে, সংগীত নাম ক্ৰম্বৰ বহি প্ৰকাশ মাথোন।

১২ আচাৰ্য্য মনোবঞ্জন শাস্ত্ৰী প্ৰা উ প্ৰ পৃ ৮৫

১৩ সংগীত-বৰ্ণ, পৃ ৭২

১৪ মহুস্বতি ৭।৪৭

পৰম্পৰাগত বিশ্বাসমতে মুজায়ন্ত পৰিপূৰ্ণ বা সম্পূৰ্ণ নহয় যদিহে 'বাজেলীখাটি' নামৰ আন এটা মুজা যন্ত্ৰৰ দ্বাৰা অকুপোৰকতা কৰা নহয়। ব্যাসংগাত্ৰা ওজাৰ মতে মুজায়ন্ততকৈ 'বাজেলীখাটি' অধিক শক্তিশালী। ওজাৰ উপাসনা-গৃহত মুজায়ন্ত আৰু 'বাজেলীখাটি' উভয়ক সূকীয়া আসনত প্ৰতিষ্ঠা কৰি প্ৰত্যাহ সূকীয়াতকৈ পূজা-অৰ্চনা কৰে। জাগৰ-পূজাৰ প্ৰসংগত ওজাই মুজায়ন্তটি বিধিপূৰ্বক লগত লৈ যায়, কিন্তু বাজেলীখাটিক কেতিয়াও স্থানান্তৰ কৰিব নোৱাৰি।^{১৫} মুজায়ন্তৰ নিচিনাকৈ বাজেলীখাটিও অষ্ট খাড়াৰ নিৰ্মিত। বাজেলীখাটি মুজায়ন্তৰ প্ৰতিকৰ্ম স্বৰূপ।

মুজায়ন্তৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় সৃষ্টিমূলক মিথ এটি ব্যাসওজাসকলৰ মাজত মৌখিক পৰম্পৰাত চলি আহিছে। জাগৰ পূজাৰ আৰম্ভণিতে এই মিথটো ওজাপালিয়ে আবৃত্তি কৰে। মিথটো আবৃত্তি কৰাৰ সময়তো ওজাৰ বাঁওহাতত মুজায়ন্তটি থাকে। উদাহৰণ স্বৰূপে গীতটি তলত দিয়া হ'ল

গোসাঁইৰ আ গ নৃত্য কৰে গন্ধৰ্বগণ। হাতে যুতা নাই গীত নকৰে শোভন ॥
 তেতিয়ক গ গোসাঁই বিশ্বকৰ্মাক হুকাৰিল। হিঙ্গুলপুৰে বিশ্বকৰ্মাৰ হৃদয় কম্পিল ॥
 দেৱ দেৱী আছিল ক্ৰীড়া কোঁহুহ ল। তেতিয়ক শৰীৰৰ বহিলা ধৰ্মজলে ॥
 শৰীৰৰ বৰ্মজল পৃথিৱীত থৈলা। তেতিয়ক কাঁহ পিতলৰ জন্ম ভৈলা।
 তাল তাল কৰি কাংস জুগিল সকল। মনী ভবিসুগন্ধ টটিল বৰ্মজল ॥
 বায়ু ভাৰী ভৈলা সাক ভৈলা বসুমতী। শনি ভৈলা আত্মাৰ নিয়ৰি গণপতি ॥
 গ্ৰহগ। মহী ব্ৰহ্ম আপুনি অনল। সূৰ্য্যো টাঙি বটালী বকণে ভৈলা জল ॥
 আপুনি সৰাহ আদি ভৈলা দেৱ ধৰ্ম। গোসাঁইৰ আগে মুজা গৰিলা বিশ্বকৰ্ম ॥
 বাক দিও সাকিলা চাৰিও কাষৰে। ওচৰে ওচৰে দিলা লোণাৰ দাগৰে ॥
 প খিত পৰন মুষ্টিত নিবজল। চুই পুৰুষত চক্ৰ সূৰ্য্যৰ গমন ॥
 ধৰণী খাটিত আছৰ বসুমতী। দাগবত লক্ষী চৌদৰত সবমতী ॥

এতেক প্ৰকাৰে যুদ্ৰা ভৈজা উৎপত্তি। যুদ্ৰাৰ লক্ষণ কথা ভৈজা সমাপত্তি ॥

ঈশ্বৰ মহাৰেবে যুদ্ৰা কৰে তুলি লৈলা। যুদ্ৰাক চাহিয়া গোঁসাই বচন বুজিলা ॥^{১০}

আত্মনন্দ যন্ত্ৰ : আত্মনন্দ যন্ত্ৰৰ ভিতৰত ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপে ব্যৱহাৰ কৰা ঢোল, খোল মৃদংগ, নাগেৰা (নাগৰা) আদি যন্ত্ৰ সামৰিব পাৰি।

ঢোল : জাগোৱা, পূজাৰ বাবে আত্মস্থানিকভাৱে পানী ভোলা, বলিকটা, দেওধনী নৃত্য, দেওধনীক দৰ্শনপৰা ভোলা, দেৱীক বিদায় দিয়া আদি বিভিন্ন প্ৰসংগত শূকনানী, মাৰে-গান তুকুৰীয়া আদি ওজাপালি ৰূপে ঢোল বজায়। দৰঙত এই ঢোলৰ নাম জয়ঢোল, কামৰূপত দেওঢোল। মাৰে গান আৰু তুকুৰীয়া ওজাপালিয়ে দৰঙৰ জয়ঢোলৰ গঠন ৰীতিৰ লগত মিল থকা এবিধ ঢোল বজায়। ইয়াৰ নাম দেওঢোল। ‘বিষহৰী-গান’ বা ‘শীত-গোৱা’ অনুষ্ঠানৰ আৰম্ভণিত আৰু দেৱৰানি বা জকি বা দেউলাই নচাৰ সময়ত বৰঢোল, নাগেৰা আদি সঙ্গত কৰাৰ ৰীতি অধুনাও প্ৰচলিত। পাকালী ওজাপালিৰ প্ৰসংগত মৃদংগ আৰু ‘পদ্ম-পুৰাণৰ গান’ত বাঠনে খোল বজায়।

শূৰিৰ যন্ত্ৰ : কালি, বেণু, বংশী

ওজাপালি অনুষ্ঠানত শূৰিৰ যন্ত্ৰবোৰ ব্যৱহাৰ নোহোৱা নহয়। ‘মাৰে-গান’ত বিশেষকৈ ‘দেধানী’ বা ‘দধনী’য়ে নৃত্য কৰাৰ সময়ত কাহিলা বা কালি বজোৱা হয়।^{১১} তেনেদৰে তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ প্ৰসংগত ‘দধনী’য়ে নৃত্য কৰাৰ সময়ত বেণু বজোৱাৰ পৰম্পৰা

১ সংবাদদাতা ত্ৰিভাৰিচাম শৰ্মা ওজা ২। ০৮০

ত্ৰীনবেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱা (৭২) কীপিলা, ৩।৩।৮০ (ত্ৰিশৰ্মাৰ ইতিমধ্যে লোকান্তৰ ঘটিছে।)

৭ (—) ত্ৰিশমজৰাম বাক্তা (৫৫), নামগাভিৰা, বাহুলীপীঠ, বৰ্জক-

অধুনাও প্ৰচলিত। ‘বাঁশী পুৰাণ’ আৰু ‘পদ্ম-পুৰাণৰ গান’ত মুখবাঁশী সংগত কৰা দেখা যায়। অৱশ্যে কোনো কোনোৰ মতে ‘বাঁশী-পুৰাণৰ গান’তহে মুখবাঁশী বজোৱা হয়, ‘পদ্ম-পুৰাণৰ গান’ত এই বিধ বাঁশী বজোৱা নহয়।^{১৮}

ততযন্ত্ৰ : কোনো কোনো ওজাপালি ৰূপত ততযন্ত্ৰ বা শ্ৰুবাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত থকা দেখা যায়। তুকুৰীয়া ওজাপালি’য়ে মাজে সময়ে লাউটোকাৰি আৰু একতাৰা সংগত কৰে।^{১৯} ‘তুৰ্গাবৰী ওজাপালি’য়ে কিছুদিনৰ আগলৈকে চেৰেণ্ডা, দোতোৰা আদি শ্ৰুবাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল। এই প্ৰসংগত কীৰ্ত্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈয়ে লিখিছে ‘বৰপেটাৰ ফালে ইয়াৰ (তুৰ্গাবৰী ওজাপালি) লগত চেৰেণ্ডা আৰু দোতোৰাও ব্যৱহাৰ কৰা আমি দেখিছোঁ। চোৰণ্ডাৰ লগত ‘তুৰ্গাবৰী গীত’ দৰাচলতে বৰ সুলভা হয়।’^{২০}

বাস্যগোৱা ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহক আৰু এইবিধ ৰূপত পাৰদৰ্শী ছই-চাৰিজনৰ মতে অতীততে বাস্যগোৱা ওজাপালিৰ পালিসকলে বীণা বজাইছিল। এইবিধ ওজাপালিৰ প্ৰসংগত প্ৰয়োগ হোৱা ‘বানা’ পদটো বীণা, বেণা আদি পদৰূপৰা বিকাশ হোৱা স্বাভাৱিক। ‘বেণা’ৰ অৰ্থও বীণা। প্ৰচলিত পৰম্পৰা মতে নাৰদে বীণাৰ সহায়ত বাগ-বাগিনীবোৰক মূৰ্ত ৰূপ দিবলৈ শিকিছিল শিৱৰূপৰা। শিৱা সম্পূৰ্ণ নকৰাকৈয়ে নাৰদে স্বাধীনভাৱে বীণাৰ সহায়ত বাগ বাগিনীবোৰ গাবলৈ আৰম্ভ কৰাৰ লগে লগে বাগ-বাগিনীবোৰ পংক্ত হৈ বাটত পৰি থাকিল, যিহেতু নাৰদে ততকৈ বাগ-বাগিনীবোৰ গীতত প্ৰয়োগ কৰিবলৈ সমৰ্থ হোৱা নাছিল। অৱশেষত বাগ-বাগিনীবোৰৰ নিৰ্দেশমতে নাৰদ পুনৰ গ’ল শিৱৰ

১৮ সংবাদভাষ্য ৬° বীৰেন্দ্ৰনাথ বসু গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয় ২২।৮।৮২

১৯ (—) ত্ৰিবাকৰো বাহা (৮২) জাহাঙ্গীৰ হকিম কামৰূপ, ২৬।১২।৮৮

২০ কীৰ্ত্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ জুৰ পৰিচয়, পৃ ১০

ওচৰলৈ। শিৱই নাৰদক বাগ-বাগিনীবোৰ শুদ্ধকৈ শিকালে।
বীণাৰ সহায়ত নাৰদে বাগ-বাগিনীবোৰ শুদ্ধকৈ গোৱাব লগে লগে
পঞ্চ হৈ পৰি থকা বাগ-বাগিনীবোৰ উঠি বহিল।^{২১}

৪ থ ওজাপালিৰ আভিনয়িক শৈলী :

ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে যে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ
বিভিন্ন ৰূপে বহা আৰু থিয় উভয় অৱস্থাতে গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে।
অৱশ্যে সত্ৰীয়া, পাঞ্চালী, হলডী, পঞ্চা পুৰাণৰ গান আদি ওজাপালি
ৰূপে কেৱল থিয় হৈহে গীত পদ-নৃত্য পৰিৱেশন কৰে। ‘বিষহৰী
গান’ বা ‘গীতগোৱা আৰু ‘তুকুৰীয়া ওজাপালি’য়ে কেৱল বহা
অৱস্থাতেই গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে। বাসাগোৱা ওজাপালি,
ভাইৰা, মুকনানি আৰু মাৰেগোৱা ওজাপালিয়ে বহা আৰু থিয় উভয়
অৱস্থাতে অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। বহা অৱস্থাত কেৱল পূজাৰ লগত
জৰিত গীত-পদ আৱৃতি কৰ। এই সম্বন্ধত কোনো ধৰণৰ নৃত্যাদিৰ
অভিনয় অনুষ্ঠিত কৰা নহয়, অৱশ্যে গীতৰ বিষয়বস্তু অনুসৰি ওজাট
হস্তমুদ্ৰাদি প্ৰদৰ্শন কৰা দেখা যায়।

ওজা আৰু পালি উভয়ে পোছাক পৰিচ্ছদ পৰিধান পূৰ্বক
সাধাৰণতে পশ্চিমকালে সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰে। বাসাগোৱা ওজা,
নগঞা ওজাপালিৰ ওজা, আপীওজাপালি আদিৰ ওজাট হাতত
নেপুৰ আৰু পালিসকলে হাতত তাল লৈ সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰি
সভাসদক সেৱা জনাই বিগ্ৰহ বা থাপনাক সমুখত বাৰি ফুৰাবীকৈ
উল্লঙ্ঘ্যভাৱে থিয় হয়। ওজাই নেপুৰযোৰ সোহাততলৈ বিগ্ৰহ বা
থাপনাৰ কালে মন্ত্ৰৰ প্ৰতি আনবাটি ৰায় আৰু বিগ্ৰহ বা থাপনাৰ
সমুখত ভৰিৰ ওপৰত বহি বিগ্ৰহৰ প্ৰতি প্ৰণাম জনায় আৰু
পালিসকলেও ওজাক অনুসৰণ কৰে। ওজাই লাহেকৈ নেপুৰ-
যোৰৰ এপাট সোঁ ভৰিত আৰু এপাট বাঁও ভৰিত পিছি থিয় হৈ

নৃত্যৰ ভংগীত নেপূৰৰ কণজুন ধ্বনি কৰাৰ লগে লগে পালিয়াও নেপূৰৰ কণজুন ধ্বনিৰ সমতালত তাল বজায়। এইদৰে ওজা আৰু পালি উভয়ে নেপূৰৰ ধ্বনিৰে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ শুভাৰম্ভণি সূচিত কৰে। লাহে লাহে ওজাই নৃত্য-ভংগিমাৰে পিছুৱাই গৈ হুজন পালিৰ সোঁমাজত থিয় হৈ শব্দ সাধনা বা আলাপৰ বাবে প্ৰস্তুত হয়। আলাপৰ অন্তত যথোপযুক্ত মুদ্ৰাসহ গুৰুবন্দনা গায়। বন্দনাৰ পিছত ব্যাস সংগীতৰ পঞ্চ অংগৰ পৰিসীমাই সামৰি লোৱা বিভিন্ন সাংগীতিক দিশাবাৰ নৃত্য, মুদ্ৰাসহ প্ৰদৰ্শন কৰে। ওজাই ভবিষ্য পৰা নেপূৰযোৰ সোলোকাই ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সামৰণিৰ সংকেত দিয়ে।

দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিয়া পশ্চিম দিশেৰে সভা গৃহত প্ৰৱেশ কৰে ওজা আৰু পালি উভয়ে বিগ্ৰহ বা ধাপনাৰ প্ৰতি প্ৰণাম জনোৱাৰ অন্তত সভাসদকো প্ৰণাম কৰে। সেই মুহূৰ্ততে পালিয়ে কবতাল তিনিবাৰ বজাই তালৰ লগে লগে ওজা আৰু পালি উভয়ে তিনিবাৰ ভীত্ৰগতিত পাদ চালনা কৰি আই বন্মতীকো প্ৰণাম জনায়। পালিয়ে খৰকৈ তাল বজাবলৈ ধৰে আৰু ওজাই আবস্তণিৰ বাগ বা দিগাৰ গাবলৈ ধৰে। পালিসকলে ওজাই লগাই দিয়া বাগ-শব্দ আদি দোহাৰে। আবস্তণিৰ এই বাগ ৰূপৰ বাধ্য প্ৰকাশন ভ্ৰমৰ গুঞ্জন সদৃশ। সেইবাবে আবস্তণিৰ বাগ বা দিগাৰ বিশেষ ভ্ৰমৰ বাগ ৰূপে পৰিচিত। ইয়াৰ পিছতে ওজা আৰু পালি উভয়ে হুকাৰ, গুৰুবন্দনা আৰু সভাপাতনিৰ গীত গায়। বিষ্ণু দিগাৰ, শব্দ-সাধনা, গুৰুবন্দনা, খেলা, বানা আদি ওজাপালি সংগীতৰ বিভিন্ন স্তৰবোৰৰ অন্তত ওজাপালি অভিনয়ৰ সামৰণি পৰে।

নগঞা ওজাপালিয়ে সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰি শব্দ-আলাপ, আবাহ্য-দেৱতাৰ বন্দনা, গুৰু বন্দনা, সমাজ বন্দনা, জম্বাই, গা-পদ, বঙালি আদি বিভিন্ন সাংগীতিক স্তৰ প্ৰদৰ্শন কৰি সমাজ-বিদায়ৰ গীতেৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি মাৰে। বৰপেটাৰ বাহ-ওজাপালিৰ আভিনয়িক

দিশ সূচিত কৰা হয় বাগ প্ৰকাশৰ জৰিয়তে। পৰবৰ্তী স্তৰত নান্দী শ্লোক আবৃত্তি কৰি বৰগীত পৰিৱেশন কৰে। ইয়াৰ পৰবৰ্তী স্তৰ পালা প্ৰদৰ্শন, দিছা, জুনা, বাগবানা আৰু নিধি। 'ঠকা'ৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি সূচিত কৰা দেখা যায়।

ভাইৰা ওজাপালিয়ে পশ্চিম দিশেৰে সভাগৃহত প্ৰৱেশ কৰি ওজা আৰু পালি উভয়ে বিগ্ৰহ বা থাপনাৰ প্ৰতি সন্তা জনাই সভাসদকো নমস্কাৰ জনায়। ইয়াৰ ঠিক পিছতে পালিয়ে খবকৈ তাল বজায় আৰু তালযন্ত্ৰৰ তালে তালে ওজা আৰু পালি উভয়ে তীব্ৰ গতিত পাদচালনা কৰি আঠ ধৰিত্ৰীক নমস্কাৰ জনায়। সভা-বন্দনা স্তবটিৰ পৰিসমাপ্তিৰ অন্তত পালিয়ে খবকৈ তাল বজায় আৰু তাৰ মাত্ৰতে ওজাই 'গুৰু-বন্দনা' আবৃত্তি কৰে। পদৰ লগে লগে দাইনা পালি বা ভাইৰাই অৰ্ধনাটকীয় পৰিস্থিতিবোৰ অভিনয় কৰি দেখুৱায়। আন এটি জুতিমূলক গীতৰে ভাইৰা অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পেলে'ৱা হয়।

সত্ৰীয়া ওজাপালিয়েও অনুষ্ঠানৰ আবৃত্তি সূচিত কৰে শ্বৰ বা শ্বৰ সাধনা বা আলাপৰে। উপদেশ বা স্তুতিৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পৰে।

মুকনানি আৰু মাৰে-গান গোৱা ওজাপালি উভয় অনুষ্ঠানৰ আবৃত্তি, অগ্ৰগতি আৰু সামৰণিৰ প্ৰসংগত সাধাৰণ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। উভয়ে শ্বৰ-সাধনাৰে অনুষ্ঠানৰ শুভাৰম্ভণি কৰি বন্দনা পায়। বন্দনাৰ পিছতে মূলপদ আৰম্ভ কৰে আৰু সামৰণি-সীত অৰ্থাৎ দেৱ-দেৱীৰ বিদায়-সীতৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পেলায়। তুকুৰীয়া ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ আবৃত্তি সূচিত কৰা হয় শ্বৰ সাধনাৰে। ইয়াৰ পৰবৰ্তী স্তৰ বন্দনা-আবৃত্তি। মূলপদ গোৱাৰ অন্তত দেৱ-দেৱীৰ বিদায় সীতৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি পেলোৱা হয়।

কথোপকথন, নাটকীয় বা অৰ্ধনাটকীয় দৃষ্টান্তিনয় আদিও ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ উল্লেখযোগ্য আভিনয়িক দিশ। বাসাপাৱা, ভাইৰা,

শুকনানি আদি ওজাপালি ৰূপত ওজা আৰু দাইনাপালিৰ কথোপ-
কথনে গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান লাভ কৰি আহিছে। বৰাপটাৰ ব্যাহ
ওজাপালিতো কথোপকথন বা কথনে প্ৰাধান্য লাভ নকৰাকৈ থকা
নাই। ‘মাৰে গান’ত দাইনাপালি নাই, কিন্তু কথনৰ প্ৰাধান্য
অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। ব্যাসাগৱা ওজাপালিৰ আভিনয়িক
দিশত ওজাৰ নাট্যধৰ্মী সংলাপ সহ অভিনয় আৰু দাইনাপালিৰ অৰ্ধ-
নাটকীয় অংগী-ভংগী আদিৰ ভূমিকা অনস্বীকাৰ্য্য। অভিনয়ৰ
প্ৰাধান্য ভাইৰা, নগঞা ওজাপালি আৰু মাৰে-গানত বিশেষভাৱে
লক্ষ্য কৰা যায়। ব্যাসাগৱা আৰু শূকনানি ওজাপালিৰ গীতত বৰ্ণিত
বিষয়বস্তু সৰল গঢ়ত কথোপকথনৰ সহায়ত প্ৰকাশ কৰাৰ অঙ্গত
পৰবৰ্তী ঘটনাৰ ঠংগিত দি ওজাই ‘কেনকে’ অৰ্থাৎ ‘কেনেকৈ’ বুলি
প্ৰশ্ন কৰে আৰু তৎসমূহৰ্ত্তাত দাইনাপালিয়ে ‘এনকে’ অৰ্থাৎ ‘এনেকৈ’
বুলি উত্তৰ দিয়াৰ লগে লগে ওজাই পৰবৰ্তী গীতৰ দিহা লগাই দিয়ে।
শূকনানি ওজাপালিতে। এক শৈলীতে গীতত বৰ্ণিত কাহিনীভাগ
ক্ৰমশঃ আগবাঢ়ি যায়। ‘মাৰে-গান’ত ওজাই ‘বাপুৱেই’ বুলি
পৰবৰ্তী কাহিনীলৈ আগবাঢ়ি যায়। সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ (কমলাবাৰী)
ওজাই নিজাই প্ৰশ্ন তোলে আৰু পালিয়ে ‘জানো বাপু কহিয়ো’
বুলি কোৱাৰ লগে লগে ওজাই পৰবৰ্তী পদত তাৰ উত্তৰ দিয়।
এইদৰে কাহিনী ভাগ ক্ৰমশঃ আগবাঢ়ে।

‘বিবহৰী-গান’ বা ‘গীত-গাৱা’ত গীতালৰ সমুখত শৰাই এখনত
পুখিখন বধা হয়। গীতালে পুখিৰপৰা দিহা আৰু পদ লগাই দিয়ে,
জুৰি অৰ্থাৎ পালিয়ে বিশেষ এক শৈলীত সেই দিহা আৰু পদ
দোহাৰে।

৪ গ ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ নিৰ্বাহিকা (Performer) সকলৰ
প্ৰকাৰ্য্য :

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ নিৰ্বাহিকাৰ পৰিচিত ওজা আৰু পালিক

সামৰিব পাৰি। পালিও আকৌ প্ৰধানভাৱে হুৰিধ দাইনা পালি আৰু সাধাৰণ পালি। ওজাপালি অমুঠানত ওজা, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি—এই তিনিবিধে নিৰ্দিষ্ট কিছুমান প্ৰকাৰী দেখা যায়। তলত ওজাপালি অমুঠানৰ বিভিন্ন নিৰ্বাহিকাসকলৰ প্ৰকাৰীৰ সাধাৰণ আভাস দিয়া হ’ল।

ক ওজা আৰু তেওঁৰ প্ৰকাৰী :

‘ওজা’ ওজাপালি দলৰ দলপতি সদৃশ। তেওঁৰ নিৰ্দেশ পৰিচালনা আৰু নিয়ন্ত্ৰণ অনুসৰি দাইনাপালিৰ সৈতে পালিসকল আভিনয়িক দিশত অংশ গ্ৰহণ কৰে। গীত, নৃত্য বাস্তৱ, বাণ ভাল, লয়, মুজা গতি, ভঙ্গী আদিত তেওঁ সুদক্ষ হোৱা উচিত। ওজাৰ চেহেৰা দেখিবলৈ মানামোহা, আকৰ্ষণীয় আৰু প্ৰভাৱশীল ন’হলে গীত নৃত্যৰ প্ৰসংগত কৃতকাৰ্য্যতা লাভ কৰা টান। কখনভংগীৰ অকৃত্ৰিমতা, কঠিনৰ মধুৰতা বাগ্মীতা, গীত বাস্তৱ নৃত্যত নিপুনতা, বসিকতা, শাস্ত্ৰজ্ঞানৰ গভীৰতা, আত্মনিৰ্ভৰশীলতা আদি গুণ ওজাৰ বাবে অতিকৈ প্ৰয়োজনীয়। প্ৰথম স্মৃতিশক্তি ওজাৰ বাবে অপৰিহাৰ্য্য কাৰণ কোনো স্মৰকৰ সহায় নোলাৱাতকৈ তেওঁ একবাহে চিন্তা-চাৰিদিন গীত-পদ গোৱাৰ ক্ষমতা অৰ্জন কৰিবলৈ সামৰ্থ্য হ’ব লাগিব। অৱশ্যে ‘পাকালী ওজাপালি’ত স্মৰকৰ ভূমিকা নোহোৱা নহয়। ‘বিবহৰী-গান’ বা ‘গীত-গোৱা’ত গীতালে পুৰিবপৰা গীত-পদ গায়।

কোনজন ভাল ওজা? ইয়াৰ উত্তৰ পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত তলৰ গীতাত্মক সূত্ৰবকৈ পোৱা যায়

‘হাতে মুজা মুখে পদ পাৱে ধৰে ভাল।

মহুৰ সৰু নাচে সেই ওজা ভাল।’

অৰ্থাৎ যি ওজা বা ওজাই ভৰিৰে ভাল বাধি হাতেৰে মুজা

প্ৰদৰ্শন কৰি মুখেৰে গীত গাই গাই ময়ূৰৰ নিচিনাকৈ নৃত্য কৰিবলৈ সক্ষম তেৱেঁই ভাল ওজা।

ওজা নৃত্য-গীত পৰিচালনাকাৰী। ডেঙৰ দিহা, বাগ আদি লগাই দিয়ে আৰু সেট দিহা, বাগ আদি পালিসকলে দোহাৰে। বিয়াহগোৱা, নগঞা ওজাপালি, বৰপেটাৰ ব্যাহ ওজাপালি আৰু আপৌ ওজাপালিৰ ওজাই নেপুৰৰ ধ্বনিৰ সহায়ত গীতৰ ভাল বক্ষা কৰে। গীতৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি বক্ষা কৰি ওজাই নৃত্য-গীত-ভংগী মুদ্ৰা আদি প্ৰদৰ্শন কৰে। গীতৰ দিহাৰ প্ৰথম অংশ আৰু দ্বিতীয় অংশৰ আধা ওজাই লগাই দিয়ে, পালিয়ে বাকী আধা টানি নি সম্পূৰ্ণ দিহাটো দোহাৰৰ সময়ত ওজাই দিহাৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি বক্ষা কৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। গীত গোৱাৰ সময়ত ওজাই সঘনে ভাৱ প্ৰধান অভিনয় কৰে—গীতৰ বিষয়বস্তুক চাক্ষুৰ ৰূপ দিয়াৰ প্ৰয়াসেৰে। ‘মাৰ-গান’ৰ ওজাই কোনো কোনো প্ৰসংগত দেউৰীৰ কামো সম্পাদন কৰে।

ওজাই দাইনাপালি বা আন পালিৰ সহায়ত গীতৰ বিষয়বস্তু সৰল গছত বসাল আৰু উপযোগীকৈ দৰ্শকক বুজাই দিয়ে। অৱশ্যে এনে কথোপকথনত পছৰ যে স্থান নাই তেনে নহয়। মূল গীতেৰেই কেতিয়াবা নাটকীয় উক্তিৰ নিচিনাকৈ পছতে ওজাই অঙ্গী-ভংগী সহ বুজাই দিয়ে। বিয়াহগোৱা ওজাপালিয়ে সাধাৰণতে ঠোকা-তালত গীত গোৱাৰ অন্তত ওজাই নেপুৰৰ কন্‌ছুন ধ্বনিৰে কথোপকথনৰ সময়ৰ ইংগিত দিয়ে। মূল কাহিনীৰ ৰূপৰেখা অৱিকৃতভাৱে ৰাখি ওজাই বিভিন্ন কথা বা উপকথা বা প্ৰবাদ-প্ৰবচন বা ককৰা অথবা দিহান সংযোগ কৰে। দুৰ্গাবতী ওজাপালি, ভাটবা আৰু কামৰূপৰ মনসা-পূজাৰ লগত জড়িত ওজাপালিত নব্য সংযোজন-প্ৰৱণতাৰ মাজা নিশ্চিতভাৱে বেছি। আনকি কথাৰ মাজতে মূল কাহিনীৰ কালবপৰা অপ্ৰয়োজনীয় অথচ লোক কচিৰ কালবপৰা অপ্ৰয়োজনীয় হুই-এটা পৰিহাতিৰ সৃষ্টিও ওজাই নকবাকৈ নাখাকে।

আনকি লোকজীৱনত সদাসৰ্বদাই পৰিচিত হোকাৰ জন্ম-কাহিনীও ওজাই গীত ৰূপে পৰিৱেশন কৰে। যেন

নবক প নাৰায়ণ ঠাকা মহেশ্বৰ।

গঙ্গ ক জল আছে তাহাৰ ভিতৰ ॥

চিলিম ভৈল প্ৰজাপতি অগ্নি ধনজয়।

চোকাক নিৰ্দ্ধাৰ মন্ত্ৰায় আয়ু হোৱে ক্ষয় ॥

নজানিয় টাটলাকে হোঁকাক নিন্দয়।

মৰি ল গঙ্গ হৈয়া হোৱা হোৱা কয় ॥

এক হোঁকা গৰি ঘৰ লাগুয়াৰ তাৰ ঘৰ

চুঠ চাকা লক্ষী নাৰায়ণ।

তিনি হোঁকা হাৰ ঘৰ দেৱি প্ৰসঙ্গত ব

আৰ পুণ্য হোৱে অৰ্পণ ॥ ১৩

ওজাই কথোপকথনৰ সময়ত মূল বিষয়বস্তুৰ লগত সাধাৰণ সম্পৰ্ক ৰাখি নীতিমূলক বা টেক্টন বা টেটোন জাতীয় অথবা হান্ধবস প্ৰধান সাধুকথাও কয়। গীতৰ মাজতে ওজাই আকৌ বানপানী, মহাভাগাকৌ, স্বাধীনতা সংগ্ৰাম আদিৰ বিষয়বস্তু সম্বলিত গীত পৰিৱেশন কৰে। কথোপকথনৰ প্ৰসংগত সমসাময়িক সমাজৰ কাৰ্য্যাবলীৰ প্ৰতি আলাপসম্পাত কৰি ওজা আৰু পালিয়ে ব্যংগ্য নকৰাকৈও নাথাকে। দৰঙৰ শূকনানি ওজাপালিৰ ওজাই দেওধনী নৃত্যৰ প্ৰসংগত চোল তাল নবজায়, কেৱল দেওধনীক তালবস্তুৰ সহায়ত নচোৱাৰ সময়ত ওজাই বহা অৱস্থাত দেও আগহনীৰ গীত, যেন শিৱ-দেও, ব্ৰহ্মাৰদেও, কাৰ্তিক দেও আদি সম্বলিত গীত লগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে সেই গীত দোহাৰে।^{১৩}

বংগ পৰিচালক আৰু অভিনয় পৰিচালক ৰূপে ওজাই ইংগিতৰ সহায়েৰে অভিনয়ৰ সময়ত পালিয়ে কৰা ভুল-ভ্ৰুটি সংশোধন কৰি দিয়ে। গীত আৰু নৃত্যৰ প্ৰতিভা ভীৰৱতা আনি দিয়াৰ প্ৰয়াসৰে

১৩ সংবাদবাতা . শ্ৰীভৱকান্ত শৰ্মা (১৩) বঙ্গবোধপাৰা, বক, ১৩৭৮৮৫

২০ (—) শ্ৰীমুখাৰাৰ বকৱা (৫০), বঙ্গবাহুহি, বক, ১৩৩৮৬৩

ওজাই হাত চাপৰিব সহায়েৰে পালিক নিৰ্দেশ দিয়ে। শূকনানি ওজাপালিৰ ওজাই পালিৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰি পালিসহ নৃত্য কৰে। কেতিয়াবা ঢেপাঢুলীয়াৰ ‘কন্নিয়ামোৰ’ৰ দৰে নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে— ওজা, দাইনাপালি আৰু আন সহায়ক পালিয়ে। লোক সমাজত চিকিৎসক ৰূপত ওজা প্ৰসিদ্ধ। শূকনানি ওজাপালিৰ ওজাই সাপৰ বেজ ৰূপ কৰ্ম সম্পাদন কৰা দেখা যায়। সেইটো বোধকাৰী কোৱা হয়, ‘কম নবিৰি বাপৰ, মন্তু লবি সাপৰ।’^{২৪}

(খ) পালি আৰু তেওঁলোকৰ প্ৰকাৰ্য্য :

‘পালি’ পদটো সঙ্কৃত ‘পালিত’ শব্দৰপৰা উদ্ভূত হোৱাৰ অনুকূলে কোনো কোনোৱে মত পোষণ কৰে।^{২৫} কিন্তু ‘পালি’ পদটোৱেই সঙ্কৃত-পৰম্পৰাৰপৰা অহা আৰু এই ‘পালি’ আৰু ওজাপালিৰ ‘পালি’ শব্দৰ অৰ্থৰ মাজত কোনো পাৰ্থক্য নাই।^{২৬} তেনে অৱস্থাত ‘পালি’ পদৰ উৎস বিচাৰি সঙ্কৃত ‘পালিতা’লৈ যোৱাৰ কোনো প্ৰয়োজন নাই।

‘পালি’, পালিখুটাৰ দৰে ওজাৰ অন্যতম প্ৰধান সহায়কাৰী। ‘পালি’ নোহোৱাকৈ ওজাই ওজাপালি অনুষ্ঠান অনুষ্ঠিত কৰিব নোৱাৰে। পৰম্পৰাগত উক্তি এটিটো ইয়াৰ আভাস পোৱা যায়।
ধেনে

ঢুলীয়াৰ লল তালি ওজাৰ বল পালি

বেৰাৰ বল কা ধ তিৰীৰ বল মাৰী ॥

২৪ সংবাদবাহিনী শ্ৰীলংকাত চন্দ্ৰ নাথ এছ ৬ ছিপাহাৰ ৬। ৮৪

২৫ M Neog *Sankaradeva and His Times* P 2০0

A C Barua *Ojapa's Its Different Types and Functions*, P 1

প্ৰবীণ চন্নিয়া অসমৰ নাট্যকলা (অসম গৌৰৱ), পৃ 809

২৬ সংবাদবাহিনী . আচাৰ্য্য যনোবৰ্জন শাস্ত্ৰী, নবমাব্দী, ১১।১২।৮৪

ওজাপালি অভিনয়ৰ বিভিন্ন দিশত পালিয়ে ওজাক বিশেষভাৱে সহায় কৰে। ওজাই লগাই দিয়া দিহাৰ শেষাংশ পালিয়ে হাতেৰে ভাল বজাই আক ভৰিৰে ভাল ৰাখি আয়ত্তি কৰে। পদৰ চৰণ এটিৰ প্ৰথম পৰ্ব ওজাই লগাই দিয়ে আৰু উক্ত চৰণৰ দ্বিতীয় পৰ্বটো পালিয়ে গায়। পালিয়ে ওজাৰ গীতৰপৰা টানি লৈ যোৱা দ্বিতীয় অংশটোৰ নাম ক্ৰীকল।^{২৭} নগঞা ওজাপালিৰ প্ৰসংগত এই অংশটো বহুত নামেৰে পৰিচিত।^{২৮} ওজাৰ দৰে পালিসকল গীত-নৃত্য আৰু অভিনয়ত সুদক্ষ। ‘মাৰে গান’ বা মাৰেগোৱা ওজাপালিৰ পালিসকলে গীত আৰু নৃত্যৰ লগে লগে নাটকীয় ভাৱে অৰুষ্ঠিত কৰে। পালিবিলাকক তেওঁলোকৰ প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা কেইটামান ভাগত ভগাব পাৰি। যেনে (ক) দাইনা-পালি, (খ) বানাধৰা বা গোৰপালি আৰু (গ) সহায়ক বা আগপালি।

(১) দাইনাপালি আৰু তেওঁৰ প্ৰকাৰ্য্য :

ওজাপালি অৰুষ্ঠানত ওজাৰ পিছত দাইনাপালিৰ স্থান। ‘দাইনাপালি’ পদটো সম্ভৱ সংস্কৃত ‘দক্ষিণ + পালি’ অৰ্থবা ‘দক্ষিণ + পালিত’ৰপৰা আহিছে। প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰাও ‘দাইনাপালি’ ওজাৰ সোহাত ৰূপ। অনেক ক্ষেত্ৰত ওজাই ক্ষুদ্ৰক সময়ৰ বাবে ভিৰণি ল’লে দাইনাপালিয়েই ওজাৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰে। কোনো কোনো প্ৰসংগত এঘোৰা ওজাপালিৰ দাইনাপালিয়ে ওজা ৰূপে কাৰ্য্য সম্পাদন কৰে। কথিয়াৰা আকৌ দাইনাপালিয়ে নতুনকৈ এজনক ওজা খিচাট আন এঘোৰা ওজাপালি গঠন কৰিব পাৰে।

অসমত প্ৰচলিত বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপৰ সকলোতেই দাইনাপালিৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰা নাযায়। উদাহৰণ স্বৰূপে কমলাবাৰী সম্ভৱ

২৭ কৰ্ণাটকী : ক্ৰীকল চতুৰ্থ পৰ্বা ভাগ (৭০), ব্যাপসাৰা

২৮ কুণ্ডলোৱৰ পৌৰাণী : নগঞা ওজা-নৃত্য (অপ্ৰকাশিত গ্ৰন্থ), পৃ ৫

সত্ৰীয়া ওজাপালি, মাৰে-গান, বিহুৰী গান, তুকুৰীয়া ওজাপালি আদি। এইবোৰ ওজাপালিকপত দাইনাপালি নামৰ এজন বা দুজন পালি নাথাকিলেও দাইনাপালিৰ প্ৰকাৰ্য আন পালিয়ে সম্পাদন কৰে। সংযুতিৰ ফালৰপৰা এইবোৰ ওজাপালিকপত দাইনাপালি নাথাকিলেও প্ৰকাৰ্যৰ ফালৰপৰা দাইনাপালি নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি। আউনীআটী, দক্ষিণপাট আদি ব্ৰহ্মসংহতিৰ সত্ৰীয়া ওজাপালিত আকৌ একাধিক দাইনাপালিৰ বৰ্তমানতা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব। নগঞা ওজাপালিত দাইনাপালি বৰ্তমান আছে, যদিও ব্যাসগোৱা, ভাইৰা বা শুকনানি ওজাপালিৰ দাইনাপালিৰ দৰে প্ৰাধান্য লাভ কৰা নাই। ভাইৰাত ওজাতকৈ দাইনাপালিৰহে তুলনামূলকভাৱে প্ৰাধান্য অধিক। এইবিধ ওজাপালিত দাইনাপালিক ভাইৰা বোলে। ভাইৰাৰ প্ৰাধান্যৰ বাবেই ওজাপালিৰ এই কপবিশেষক বোলে ভাইৰা। ভাইৰাৰ দাইনাপালিৰ অতিবজ্জিত কথা আৰু কাৰ্য্যৰ অনুকৰণ প্ৰৱণতাই কামৰূপৰ মনসাপূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালিকো (শুকনানি) বিশেষভাৱে প্ৰভাৱাৱিত কৰিছে। কোনো কোনো প্ৰসংগত দাইনাপালিয়ে অতিবজ্জন আৰু অসংগতিৰ সহায়ত অথবা সমসাময়িক ঘটনাৰ লগত সম্পৰ্ক স্থাপন কৰি হান্তবসৰ সৃষ্টি কৰে। ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ দাইনাপালিৰ ক্ষেত্ৰতো এই প্ৰৱণতা স্পষ্টভাৱে লক্ষ্য কৰিব পাৰি।

ব্যাসগোৱা, শুকনানি, ভাইৰা আদি ওজাপালিকপৰ দাইনাপালিয়ে চিৰাচৰিত বিশ্বাস বা ধাৰণাক সাময়িকভাৱে বিকৃত কৰি অথবা বিসদৃশ উপকাহিনী উপস্থাপন কৰি শুল হান্তবস সৃষ্টি কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰে। ইয়াৰ বিপৰীতে সত্ৰীয়া ওজাপালিয়ে বিশেষকৈ আউনীআটী, দক্ষিণপাট, বৰপেটা আদি সত্ৰৰ সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ দাইনাপালিয়ে তেনে প্ৰয়াস নকৰে। এই কেইবিধ ওজাপালিকপৰ দাইনাপালিয়ে শুল হান্তবস সৃষ্টিৰ ওপৰত গুৰু নিৰ্ভিয়ে, পীত-পদৰ মূল কথাখনিহে সহজ-সৰল ভাষাত বিৱৰি কয়।

(II) বানাধৰা বা গোৰপালি :

দাইনাপালিৰ ঠিক পিছতে বানাধৰা বা গোৰপালিৰ স্থান নিৰ্দেশ কৰিব পাৰি। বানাধৰা পালি চুহুৱন থাকে। এইবিধ পালিৰ মাত বা ষষ্ঠধৰ্মনিৰ ঐক্যতান অতিকৈ প্ৰয়োজনীয়। ওজাই লগাই দিয়া বাগ আৰু বানাৰ ধাৰাবাহিকতা বা অবিচ্ছিন্নতা (Continuity) বক্ষা কৰাত বানাধৰা পালিৰ ভূমিকা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। এই দিশৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, বানাধৰা বা গোৰপালি অবিচ্ছিন্নে বাগ বানা আদিৰ পৰিপূৰ্ণতা আৰু পৰিপূৰ্ণতা এক প্ৰকাৰে অসম্ভৱ। বানাধৰা পালিয়ে ওজাক সাংগীতিক দিশত বিশেষভাৱে সহায় কৰে বাবে তেওঁলোকক গোৰপালিও বোলে।

(III) সহায়ক বা আগপালি :

দাইনাপালি আৰু বানাধৰাপালিৰ বাহিৰে বাকী পালিক সহায়ক বা আগপালি বোলে। সহায়ক পালিয়ে ওজা, দাইনাপালি আৰু বানাধৰাপালিক সকলো ক্ষেত্ৰতে সহায় কৰে। বাগ, বানা বা গীতৰ প্ৰথম অংশ দোহৰাৰ প্ৰসংগত সহায়ক পালিসকলৰ ভূমিকা অৰ্থপূৰ্ণ হোৱা বাবে এই শ্ৰেণীৰ পালিক আগপালি বোলে। বানাধৰা-পালিৰ অনুবৰ্ত্তন স্বৰূপেও সহায়ক পালিয়ে মাজে মাজে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা দেখা যায়।

ওপাবান্ধিখিত পালিৰ শ্ৰেণীবিভাজন দৰম্ভৰ বাসগোৱা ওজা-পালিৰ ক্ষেত্ৰতহে প্ৰযোজ্য। প্ৰায়বোৰ ওজাপালি কণত পালিৰ ছুটা 'শ্ৰেণী'হে 'দখা' যায়। দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি। 'মাৰে গান', তুৰুৰীয়া ওজাপালি, বিষহৰী গান বা গীত গাৱা, সত্ৰীয়া ওজাপালি (কমলাবাবী সত্ৰাদি) আদি ওজাপালি কণত দাইনাপালি নাথাকে। 'পকা-পূৰণৰ গান'ত 'দোহাৰি' নামৰ চৰিত্ৰ এটি পোৱা যায়। এই চৰিত্ৰটিয়ে শ্ৰীমাজৰ লগত কথোপকথন কৰি গীতৰ অৰ্থ সকল গভুত কৰ্মকক বুজাই দিয়ে। ইয়াৰ পৰা সহজে বুজিব পাৰি যে, দাইনাপালি

আৰু দোহাৰিৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য নাই। গতিকে 'পদা-পুৰাণৰ গান'ত দাইনাপালি চৰিত্ৰ নামত নাথাকিলেও কামত আছে।

৪ম ওজা আৰু পালিৰ পোছাক-পৰিচ্ছদ আৰু অলংকাৰ :

'নাট্যশাস্ত্ৰ'ৰ মতে অভিনয় চাৰিপ্রকাৰৰ, যেন (ক) আংগিক, (খ) বাচিক, (গ) আহাৰ্য্য আৰু (ঘ) সাংঘিক।^{১০} আহাৰ্য্য অভিনয় প্ৰধানভাৱে নিৰ্ভৰ কৰে পোছাক-পৰিচ্ছদ, অলংকাৰ আৰু অংগ সজ্জাৰ ওপৰত। ওজাপালি অনুষ্ঠান মুখ্যত আংগিক অভিনয় আৰু ইয়াৰ আধেয় আহাৰ্য্য। ওজাপালিৰ আহাৰ্য্য দিশ নিৰ্ভৰ কৰা পোছাক পৰিচ্ছদ, অলংকাৰপাতি, তিলক আদিৰ ওপৰত।

(১) অলংকাৰ :

সত্ৰীয়া ওজাপালি, পাকালী আৰু তুলডী ওজাপালিৰ ওজা আৰু পালি উভয় পাণ্ডুবিৰ ওপৰত চুটি মালা এধাৰকৈ আঁৰি লয়। বহুপটী সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজা দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালিয়ে গলত বা দিঙিত তুলসীৰ মালা পৰিধান কৰে। নগঞা ওজাপালিৰ ওজায়ে দিঙিত এধাৰ ফুলৰ মালা পিন্ধে।

বিষহৰী-গান, মাৰে গান, তুফুৰীয়া ওজাপালি তাইবা আৰু ওজা পালিৰ ওজা বাহিৰে বাকী ওজাপালিকপৰ ওজাসকলে আবেদ্য অৰ্থাৎ কৰ্ণ আভৰণাদি পিন্ধে। আবেদ্য বা কৰ্ণাভৰণ অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত ফুল, কাণৰ সোণা, অস্তি অথবা ঊটি, ফুটি, কেক আদি নামেৰে জনাজাত। 'মাৰে গান'ৰ লগত জৰিত 'দেখনী' বা 'দেখানী'য়ে কাণত কাণৰ সোণা পিন্ধে। শূকনানি ওজাপালিৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত 'দেখনী'য়ে কাণত ফুটি বা কেক আৰু নাকত নাককুল বা নাককুলি পিন্ধে।

আউনীআটি আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজাই কাণত কুতি পিন্ধে। বিয়াহগোৱা আৰু শুকনানি ওজা পালিকপৰ দাইনাপালিয়ে কুণ্ডল পিন্ধে।

বন্ধনীয় অৰ্থাৎ টানিবন্ধা অলংকাৰৰ পৰিসীমাত কমৰ বন্ধনৌ (শ্রোণিসূত্ৰ) আৰু বাহু বন্ধনৌ সামৰিব পাৰি।^{৩০} ওজা আৰু পালি উভয়ে কমৰবন্ধনৌক প স্বৰ্ণ বা বৌপ্য নিৰ্মিত অলংকাৰ অভীতভেদে ব্যৱহাৰ কৰা বুলি ধৰিলেও বৰ্তমান ঠিক আৰু দৌঘল কাপোৰ এখনহে ব্যৱহাৰ কৰে। অৱশ্যে বাহুবন্ধনৌকপ ব্যৱহাৰ কৰা মুঠিখাক বা গামখাক আদি বৌপ্য নিৰ্মিত আৰু ইয়াৰ ওপৰিভাগত সোণেৰ বন কৰা দেখা যায়। পৰম্পৰাগত ৰীতিমতে ব্যাস আৰু শুকনানি ওজাই থাক পিন্ধি ওজাপালি বস্ত্ৰিত প্ৰৱেশ কৰে আৰু থাক সোলোকাই এই বস্ত্ৰিবপৰা অৱসৰ গ্ৰহণ কৰে।^{৩১} ব্যাসগোৱা আৰু শুকনানি ওজাপালিৰ ওজা আৰু দাইনাপালি উভয়ে ছায়া হাতাত মুঠিখাক পিন্ধে। আপী বা লিকিৰী ওজাপালিৰ ওজা, দাইনাপালি আৰু পালিয়ে প্ৰায়ে গামখাক পিন্ধে। শুকনানি আৰু মাৰ্বে গানৰ লগত জৰিত ধনৌ বা দেখানৌ বা দেওধনৌয় ছায়াখন হাততে মুঠি খাক পিন্ধে। দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসওজা, বৰপেটাৰ ব্যাহগোৱা ওজা আৰু নগঞা ওজাপালিৰ ওজাৱো ছয়ো হাতত গামখাক পিন্ধে।

কেপ্য অলংকাৰৰ ভিতৰত নেপূৰ আৰু পোছাক আদিত ব্যৱহাৰ কৰা ধাতু নিৰ্মিত অলংকাৰাদি ধৰিব পাৰি।^{৩২} বিয়াহগোৱা ওজাপালি, আপী ওজাপালি, বৰপেটাৰ সত্ৰীয়া ওজাপালি আৰু নগঞা ওজাপালিৰ ওজাসকলে নেপূৰ পিন্ধে। মাৰ্বে-গানৰ ওজাট নেপূৰ নিপিন্ধে, কিন্তু পালিবিলাকেহে পিন্ধে।

৩০. নাট্য শাস্ত্ৰ ৩৩.১২

৩১. সংস্কৃতভাষাত 'ঔপবিত' চক্ৰ বৰ্ণা ওজা ব্যাসপৰা

৩২. নাট্যশাস্ত্ৰ ৩৩.১৩

আবোপ্য অলংকাৰৰ পৰিধিত স্বৰ্ণ নিৰ্মিত হাব আৰু অস্ত্ৰাস্ত্ৰ কণ্ঠ-আভৰণ সামৰিব পাৰি।^{৩৩} ব্যাসগোৱা, শূকনানি, আপী ওজাপালি আদিৰ ওজাই ঢোলমাদলী পিন্ধে। ভাইবা ওজায়ে কণ্ঠত ঢোলমাদলী বা মণিমাৰলী পিন্ধা দেখা যায়। আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজাই মকামণি পিন্ধে। আপী-ওজাপালিৰ ওজা, দাইনাপালি আৰু পালিয়ে ঢোল মাদলী, গলপাতা আদি আভৰণ পৰিধান কৰে। শূকনানি ওজাপালি আৰু মাৰে-গানৰ লগত জৰিত দেওধনীয়েও গলপাতা, ঢোলমাদলী, মণিমালা আদি পৰিধান কৰে।

আঙুলিত পিন্ধা আভৰণৰ উল্লেখো 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত পোৱা যায়।^{৩৪} বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপৰ ওজা আৰু পালিয়ে স্বৰ্ণ বা বোপ্য নিৰ্মিত আঙঠি সোহাতৰ আঙুলিত পৰিধান কৰা দেখা যায়। ছুই একজন ওজাই ডাম বা অষ্টধাতুৰে নিৰ্মিত আঙঠিও পিন্ধে। দেওধনীয়েও স্বৰ্ণ বা বোপ্যৰে সজ্জিত কৰা আঙঠি বা ৰূপৰ মোহৰৰপৰা নিৰ্মাণ কৰা আঙঠি-চাৰ পৰিধান কৰে। কোনো কোনো ওজাই তৰ্কনী আঙঠি সোহাতৰ তৰ্কনী আঙুলিত পিন্ধে।

৬ বেষ (বেষ)-ভূষা :

অভিনয়ৰ আহাৰ্য্য দিশত বেষ (বেষ)-ভূষাৰ ভূমিকা সূক্ষ্ম প্ৰসাৰী। পুৰুষৰ বেষ-ভূষাক তিনিভাগীত বিভাজন কৰাৰ আদৰ্শ নাট্যশাস্ত্ৰত পোৱা যায়।^{৩৫} যেনে (১) শুদ্ধ (বগা), (২) বিচিত্ৰ (বঙীন) আৰু (৩) মলিন বা বস্ত্ৰ। শুদ্ধ বেষ সাধাৰণতে মল্লিৰলৈ বাওতে বা পৱিত্ৰ ভিৰি, উৎসৱ-অৰ্হুষ্ঠান, বিয়া-বাৰ আদিৰ প্ৰসংগত পিন্ধা উচিত।^{৩৬}

৩৩ নাট্যশাস্ত্ৰ ৩৩।১৩

৩৪ উ গ্ৰ, ৩৩।৩৪ ৩৫

৩৫ উ গ্ৰ ৩২।১৩

৩৬ উ গ্ৰ, ৩৩।১৮—২০

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ ওজা, পালি আৰু দাইনাপালিয়ে শুদ্ধ পোছাক পৰিধান কৰে, যিহেতু বিভিন্ন ওজাপালি ৰূপ মুখ্যতঃ ধৰ্মীয় প্ৰসংগৰ লগত জড়িত। ব্যাসগোৱা, সত্ৰীয়া, বৰপেটাৰ ব্যাহওজা-পালি, নগঞা ওজাপালি, দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা, আপীওজা-পালি আদিৰ ওজাসকলে পৰিধান কৰা পাণ্ডুবিৰ ক্ষেত্ৰত সাধাৰণ সাদৃশ্য দেখা যায়। বিয়াহগোৱা ওজাৰ পাণ্ডুবিটোৰ দুয়োটা মূৰ নাৱৰ টিঙৰ দৰে উঠা। কোনো কোনো পণ্ডিতৰ মতে এই পাণ্ডুবিটোৰ নাম 'কোষাপটীয়াপাগ'।^{৩৭} নগঞা ওজাপালিৰ ওজাই পৰিধান কৰা শিৰ বস্ত্ৰৰ নাম 'পাগীয়া'। কমলাবাৰী আৰু বৰপেটা সত্ৰৰ ওজা আৰু পালি উভয়ে পাণ্ডুবি মাৰে। আউনীআটী আৰু দক্ষিণ পাটসত্ৰৰ ওজাইহ পাণ্ডুবি পৰিধান কৰে, পালিসকলেও পাণ্ডুবি ব্যৱহাৰ নকৰে। পাকালী আৰু ফুলডী ওজাপালিৰ ওজা আৰু পালি উভয়ে পাণ্ডুবি পৰিধান কৰে। দক্ষিণ কামৰূপৰ বিয়াহগোৱা ওজাপালিৰ ওজা আৰু ভাইবাই ওজাইহে কেৱল পাণ্ডুবি ব্যৱহাৰ কৰে, পালি বা ভাইবাই ব্যৱহাৰ নকৰে। দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ পালি আৰু দাইনাপালিয়ে ওজাতকৈ বেলেগ ধৰণে বগা চাদৰ এখনেৰে বুৰলীয়াতকৈ পাগ মাৰে। ওজাৰ পাগ ফুলীয়া। শুবুনানি ওজাপালিৰ ওজা, পালি আৰু দাইনাপালিয়ে দীঘল বগা চাদৰ একাখনেৰে পাগ মাৰে, ওজাৰ পাগ বা পাণ্ডুবি নাওৰ বাবৰ দৰে আগৰ ফালে মিহি কিন্তু দাইনাপালি বা পালিৰ পাগ বা পাণ্ডুবিৰ আগৰ ফালে চাদৰ-খনৰ আগ এটা সামান্তৰাৱে ওজাই থাকে, ওজাৰ পাণ্ডুবিও এনে ধৰণে চাদৰৰ আগটো ওজাই নাথাকে। শুবুনানি ওজাৰ পাণ্ডুবিৰ ফুলীয়া পাণ্ডুবি আৰু দাইনাপালিৰ সৈতে পালিৰ পাণ্ডুবিৰ মৈবাহালি পাণ্ডুবি বোলে।^{৩৮} ফুলীয়া ওজাপালিৰ ওজা আৰু

৩৭ প্ৰবীণ চন্নিহা 'অসমৰ নাট্য কলা' (অসম গৌৰৱ), পৃ ৪০৮

৩৮ সংবাদবাহ্যত: শ্ৰীঅমল বোহন ভাগৱতী উপসংলাপক
সাংস্কৃতিক নকালকালয়, গুৱাহাটী

: শ্ৰীমুকুতাৰাম বৰুৱা ওজা (৪০), বৰনাকুলি, ১৯৮, ৩২৮২

পালি উভয়ে গামোচাবে সাধাৰণভাৱে পাণ্ডুৰি মাৰে। মাৰে-গানৰ ওজাই গামোচা বা চাদৰ এখন পাণ্ডুৰিৰ নিচিনাকৈ মূৰত মাৰি লয়। পালিসকলে কোনোধৰণৰ পাণ্ডুৰি ব্যৱহাৰ নকৰে।

দৰঙৰ বিয়াহগোৱা ওজা, নগঞা ওজা বৰপেটাৰ ব্যাহওজা, আপী ওজাপালিৰ ওজা আদিয়ে পৰিধান কৰা কৰা অধ আৰু উৰ্বৰ বস্ত্ৰৰ মাজত সাধাৰণ মিল লক্ষ্য কৰিব পাৰি। বিয়াহ ওজাই পটু জামা অৰ্থাৎ জামাৰ লগত সংলগ্ন চাপকন পৰিধান কৰে। অৱশ্যে পটুজামাৰ তলত ধুতী আৰু বনিয়ন পিন্ধা দেখা যায়। বৰপেটাসত্ৰৰ ব্যাহওজাই বাইগন বা চাপকন পৰিধান কৰে। দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাহগোৱা ওজাই জামা আৰু দীঘল হাতৰ চোলা ব্যৱহাৰ কৰে। নগঞা ওজাই পটুজামা পৰিধান কৰে। আপী ওজাই জামা পিন্ধি অধোবস্ত্ৰ হিচাবে। ভাইৰা ওজাই দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাহ ওজাৰ নিচিনাকৈ অধো বস্ত্ৰ হিচাব জামা আৰু উৰ্বৰ বস্ত্ৰ হিচাবে দীঘল হাতৰ সাধাৰণ চোলা এটি পৰিধান কৰে। কোনো কোনো ভাইৰা ওজাৰ মতে তেওঁলোকে উৰ্বৰ আৰু অধোবস্ত্ৰ হিচাপে চৌগা আৰু জামা পৰিধান কৰে। মাৰে-গানৰ ওজাই ধুতী পিন্ধে কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীতে পালিসকলে জামা পিন্ধে। শুকনানি ওজা-পালিৰ দাইনা পালি আৰু সাধাৰণ পালিয়ে ধুতী, পাঞ্জাবী, বনিয়ন আদি পিন্ধে আৰু কান্ধত প্ৰায়ে একোখন ফুলাম গামোছা থাকে। তুকুৰীয়া আৰু মাৰে-গানৰ ওজাই চোলা পিন্ধি আৰু নিভিত এখন চাদৰ বা গামোছা ছুৱো কান্ধকালে ছুৱোট। মূৰ ওজাৰি থকাকৈ লয়। মাৰে-গানৰ ওজাই গলত ফালি এডাল ওলোমাই লোৱা দেখা যায়। বৰপেটাৰ ব্যাহ ওজাপালিৰ দাইনাপালি আৰু পালিয়ে পাটৰ চুবিয়া, পাঞ্জাবী আৰু কান্ধত পাটৰ চাদৰ একোখন উত্তৰীয়ৰ নিচিনাকৈ লয়। বিভিন্ন নৃত্যৰে বন কৰা কোমৰ বান্ধনী এডাল দৰঙৰ ব্যাহ ওজাই কৰীলত মাৰি লয়। ইয়াৰ নাম টঙালি। ইয়াৰ বাহিৰে ব্যাহ গোৱা ওজাপালিৰ ওজাই গলবস্ত্ৰ হিচাবে

এখন চাদৰ দিঙিৰ ছয়োফালে ওলমি থকাটকৈ লয়। তাইবা ওজাই দৰঙৰ ব্যাস ওজাৰ নিচিনাকৈ কৰ্কাণত টঙালি মাৰে। মাৰে-গানৰ পালিসকালও কৰ্কাণত টঙালি মাৰে। ইয়াৰ নাম বটুক। আপী ওজাই বুকুত চাদৰ এখন লয় আৰু ফুলাম গামোছা এখনেৰে কৰ্কাণত টঙালি মাৰে। এইবিধ ওজাপালিৰ ওজা, দাইনাপালি আৰু পালিয়ে বিহা মেখেলা, চাদৰ আদি পৰিধান কৰে। ওজাপালিৰ বিভিন্ন ৰূপৰ ওজাই সাধাৰণতে একাখন কমাল হাতত ৰাখি।

ওজা আৰু পালি উভয়ে কপালত আৰু দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাস-ওজাই নাকত চন্দনৰ ফোট লোৱা দেখা যায়। কামৰূপৰ শূকনানি ওজাই কৰচ গামোচা অৰ্থাৎ মজুপুট গামোচা এখন গলত ওলোমাই লয়।^{৩১} কমলাৰাবী সত্ৰৰ ওজাপালিৰ ওজাই পাটৰ ধুতী আৰু পাজাৰী পিন্ধে আৰু দিঙিত এখন পাটৰ চাদৰ ছয়োফালে ওলমি থকাটকৈ মেৰিয়াই লয়। পালিবিলাকও ওজাৰ লগত মিল থকা পোছাক পৰিধান কৰে। আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাটসত্ৰৰ ওজাই পাটৰ ধুতী আৰু চাকন চোলা পৰিধান কৰে আৰু এখন পাটৰ চাদৰ লয়।

মাৰে-গানৰ লগত জৰিত দেধানী বা দধনীয়া দখনা, বিহা, চোলা আদি পিন্ধে। হালধীয়া বৰণৰ কাপোৰ এখনেৰে বুকুখন মেৰাই লয়। দেধানী বা দধনীয়া কপালত লয় সেন্দূৰৰ ফোট।

ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ ওজাই কিদৰে বেশ-ভূষা, অঙ্গ-অলংকাৰ পৰিধান কৰিব লাগে তাৰ ইংগিত বিশিষ্ট মালিতা। এটি দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ মাজত মুখপৰম্পৰা প্ৰচলিত। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে শীতটি উলত দিয়া হ'ল

বিকুৰ্ণনী পাগগোট লিখত প্ৰকাশ।

কপাল ডিমক ডক্তি বাতাব নিবাস।

পৰিহিত পটুজায়া শিৱ মূলাধাৰ ।
 কুণ্ডল কংকণে স্থিতি বকপ মায়াৰ ॥
 ঐৱে দোলায়িত বস্ত্ৰ ব্ৰহ্মা প্ৰজাপতি ।
 গংগা দেৱী মঞ্জিৰা টোপালি সবস্বতী ॥
 কৰ্ম স্বৰূপে ব্যাস প্ৰাৰ উদয় ।
 দেৱৰ কবণী মহেশ্বৰ প্ৰবন্তয় ॥ ৪

৫ ওজাপালি কপৰ সংযুতি :

ওজাপালি অমুষ্ঠানৰ বিভিন্ন কপৰ সংযুতিৰ মাজত বিভিন্নতা পৰিদৃষ্ট নোহোৱাকৈ নাথাকে । ব্যাসগোৱা, শূকনানি, বায়মন, ভাইবা আদি ওজাপালি কপৰ সংযুতিত ওজা, দাইনাপালি, বানাদৰা পালি, সহায়ক পালি আদি একক বিশেষ । আৰম্ভণিতে ওজাৰ বাহিৰে বাকী পালিসকল উল্লম্বভাৱে ছটা শাৰীত থিয় হয় আৰু এই শাৰী ছটাৰ আগফালে সৌমাজত ওজা থিয় হয় ।

সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সংযুতি ব্যাসগোৱা, শূকনানি আদি ওজাপালি কপৰ সংযুতিতকৈ বিভিন্ন ধৰণৰ । কমলাবাৰী সত্ৰৰ সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ সংযুতিত ওজা, দোহেবিয়া পালি আৰু ন-শিকাক আদি একোটি একক । ওজাৰ ঠিক পিছতে দোহেবিয়া-সকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰে থিয় হয় । দোহেবিয়াৰ ঠিক পিছত পালিসকল আৰু পালিৰ পিছত ন-শিকাকসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰে থিয় হোৱা দেখা যায় । বৰপেটাৰ ব্যাহগোৱা ওজাপালিৰ সংযুতিত ওজা, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি প্ৰত্যেকেই একোটি একক । ওজাৰ ঠিক পিছতে দাইনাপালি থিয় হয় আৰু দাইনাপালিৰ পিছতে পালিসকল ইংৰাজী 'ইউ' (U) আখৰটোৰ নিচিনাকৈ অৰ্ধবৃত্তাকাৰ অৱস্থাত থিয় হয় ।^{৪১}

৪ সংবাদ দাতা শ্ৰীভগৱন্ত নং ওজা, পৰাবলি, ছিপাৰাৰ, বৰং

৪১ অৰ্জুন চন্দ্ৰ দাস ওজাপালি নৃত্য (সাহিত্য সংস্কৃতি আৰু বৰপেটা) পৃ ১৫

আউনীআটী, দক্ষিণপাট আদি সত্ৰৰ ওজাপালি-সংযুতিৰ একক বোৰ হ'ল ওজা, হুহেৰিয়া, দাইনাপালি, সাধাৰণ পালি আৰু ন শিকাক। ওজাৰ পিছতে হুহেৰিয়া আৰু দাইনাপালি প্ৰত্যেক আনুভূমিকভাৱে থিয় হয়। ইয়াৰ পিছতে সাধাৰণপালিসকল আৰু এৰ্ঠলাকৰ পিছতে ন শিকাকসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰভাৱে থিয় হয়। পাৰ্শ্বালী ওজাপালিৰ সংযুতিত ওজা, বায়ন, শ্ৰাবক আৰু গায়ক আদি প্ৰত্যেকেই একোটি একক। সোৱে-বাঁৱে হুজন বায়নৰ মাজত ওজাই আনুভূমিকভাৱে স্থান লয়। ওজাৰ ঠিক পিছতে থাকে শ্ৰাবক আৰু ইয়াৰ পিছতে থাকে গায়কসকল। হুজলী ওজাপালিৰ সংযুতিৰ এককবোৰ এনে ধৰণৰ ওজা, হুহেৰিয়া, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালি। ওজাৰ ঠিক পিছতে ক্ৰমে হুহেৰিয়া, দাইনাপালি আৰু সাধাৰণ পালিসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰে থিয় হয়।

বিষহৰী-গানত গীতালক সোমাজত বাধি আনুভূমিকভাৱে জুৰি-সকল বহে। এইদৰে গীতালৰ পিছত আনুভূমিকভাৱে আৰু কেইবা শাৰীত জুৰি বহিব পাৰে। তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ সংযুতিত ওজা, পালি আৰু দধনী একোটি একক। ওজাৰ শাৰীতে সোৱে-বাঁৱে হুজনকৈ পালি আনুভূমিক ভাৱে বহে। হুজনী দধনীয়ে থিয় হৈ নৃত্য কৰে। শ্ৰাবক-গানৰ সংযুতিৰ প্ৰধান এককবোৰ ওজা, পালি আৰু দেধানী বা দধনী। পালিসকল হুজন হুজনকৈ উজ্জ্বলভাৱে থিয় হয়। পালিৰ আগত ওজা আৰু ওজাৰ আগত দধনী বা দেধানী থাকে। পদ্ম-পুৰাণৰ গানৰ সংযুতিত মূল বা গায়ক বা গীতাল বা গীদাল, গায়ক বা পাইল বা পালি, বাটন, দোহাৰি আৰু নাচনীসকলৰ প্ৰত্যেকেই একোটি একক। মূল বা গায়ক বা গীদালৰ কাষতে পাইল, বাইন আৰু দোহাৰিয়ে বৃত্তাকাৰভাৱে থিয় হয়। নাচনী-সকলে পাটল, বাইন আদিৰ কাষতে জুৰি জুৰি নাচি থাকে।

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য

৫১ সংগীত :

ওজাপালি অনুষ্ঠান গীত, বাজ আৰু নৃত্যৰ সমষ্টি। গতিকে ওজাপালি কলা ৰূপক সংগীতৰূপে অভিহিত কৰিব পাৰি। অস্থায়ীতে ওজাপালি আনুষ্ঠানিক কলাবোৰৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ দৃষ্টিত ওজাপালি গান্ধৰ্বকলা। গান্ধৰ্বকলা বা গান্ধৰ্ব সংগীত গান্ধৰ্বসকলৰ মাজত প্ৰচলিত আৰু এইবিধ কলা দেৱতা সকলৰো আত্মকে প্ৰিয়।^১ দেৱতাৰ বাণী, নৃত্য বাজৰ সহায়ত যিজন গীতৰূপে প্ৰকাশিত কৰে তেওঁই গান্ধৰ্ব।^২ সামান্য গায়কসকল যিজনৰ অস্থায়ীৰ লগত জড়িত আৰু গান্ধৰ্ব সংগীত ধৰ্মীয় আৰু ধৰ্মনিৰপেক্ষ (Profane) প্ৰসংগৰ সৈতে সম্পৃক্ত। সামান্য-সংগীত নিম্ন আন আন সংগীতকো গান্ধৰ্ব সংগীত আখ্যা দিব পাৰি। অৱশ্যে গান্ধৰ্ব সংগীতৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশত সামান্য-সংগীতৰ প্ৰভাৱ অত্যন্ত গভীৰ। বামাংগ মহাকাব্যতো গান্ধৰ্ব সংগীতৰ উল্লেখ পোৱা যায়।^৩ ‘নাট্য-শাস্ত্ৰ’ৰ মতে গান্ধৰ্ব সংগীত স্বৰ তাল, পদ আৰু বাজযন্ত্ৰৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।^৪

‘নাবদীয় শিক্ষা’ৰ টীকাকাৰ হট্টশোভাকৰে ‘গান্ধৰ্ব’ পদৰ ব্যাখ্যা দিবলৈ গৈ উল্লেখ কৰিছে যে, ‘গ’ অক্ষৰে গানক সূচিত কৰে, ‘ধ’

১ নাট্যশাস্ত্ৰ, ২৮।২

২ বাপ্ত বৈদিক সংগীত, পৃ ৮

৩ G H Tarlekar *Studies in the Nāṭya Śāstra*, p 146

৪ নাট্যশাস্ত্ৰ, ২৮।৫

অক্ষৰে বীণ বজোৱা অৰ্থ বুজায় আৰু 'হ' অক্ষৰে অশ্রু বাস্ত-বস্ত্ৰ সংগত কৰাৰ অৰ্থ নিৰ্দেশ কৰে। ওজাপালি-সংগীততো গান বা গীত বৰ্তমান। দ্বিতীয়তে, পৰম্পৰাগত বিশ্বাসমতে পুৰণিকালত ওজাপালি গীতৰ লগত বীণ সংগত কৰা হৈছিল। তৃতীয়তে, বীণা বাস্তবস্ত্ৰৰ বাস্তবেঃ তাল, ঢোল, নেপুৰ আদি বাস্তবস্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰ ওজাপালি সংগীতত দেখা যায়। এই ফালৰপৰা ওজাপালি-সংগীতক গান্ধৰ্ব-সংগীত বোলাত কোনো ধৰণৰ আপত্তি উঠিব নোৱাৰে।

৫২ বাসগোৱা ওজাপালি-সংগীত :

বাসাগোৱা ওজাপালি বিশেষকৈ দৰঙত প্ৰচলিত বাসগোৱা ওজাপালি সংগীতক পঞ্চাংগ সংগীত আখ্যা দিব পাৰি। এইবিধ ওজাপালিকণৰ সাংগীতিক সংস্কৃতিত প্ৰধানভাৱে পঞ্চস্তব বা অংগৰ প্ৰাধান্য স্পষ্টভাৱে লক্ষ্য কৰা যায়। যেনে (ক) আলাপ, (খ) গুৰুবন্দনা, (গ) বিষ্ণুপদ (ঘ) সংগীতআলাপ আৰু (ঙ) বুনা বা জুনা।

(ক) আলাপ : আলাপ বা শব্দ-সাধনাৰ অৰ্থ কোনো বাগ বা শব্দক হা-তা-না-বি (ঋ)-বিভা (ঋতা) আদি সাংকেতিক অক্ষৰৰ সহায়ত সাংগীতিক পটভূমিত প্ৰতিপাদন কৰা। এই পদ্ধতি অক্ষৰৰ অৰ্থ এনেদৰে নিৰ্দেশ কৰিব পাৰি

হা বৰ্ণে তু গগাধাক ।

তা বৰ্ণে তু মহাপতি ।

না বৰ্ণে তু মহাযাৱা ।

বি (ঋ) বৰ্ণে তু কংসদৈবী কৃষ্ণ ।

বিভা (ঋতা) বৰ্ণে তু গন্ধৰ্ব ।

কোনো কোনো পণ্ডিতে^৫ আলাপ বা শব্দ-সাধনাকেই 'গুৰু-বন্দনা'

৫ A C Barua *Ojapali Its Different Types and Functions*, p not mentioned.

আখ্যা দিব খোজে। স্বৰূপাৰ্থত আলাপৰ পৰৱৰ্তী স্তৰতহে গুৰু-বন্দনা অঙ্কুঠিত হয়।^৬ আলাপ বা স্বৰ-সাধনা বা শুব-সাধনা বিভিন্ন বাগৰ গুডি 'বাগৰ গুৰি তা-না না।' ওজা আৰু পালি উভয়ে বাস্তবস্থৰ সহায় নোলায়াকৈ আলাপত অংশ গ্ৰহণ কৰে। আলাপৰ স্থিতিকাল প্ৰায় ১৫ মিনিট। আলাপত স্বৰমাত্ৰা ক্ৰমশঃ সৰ্বাধিক মাত্ৰালৈ তুলি নি আকৌ ক্ৰমশঃ তললৈ নমাই অনা হয়। স্বৰমাত্ৰা ওপৰলৈ তুলি নিয়া আৰু ক্ৰমশঃ তললৈ নমাই অনা প্ৰক্ৰিয়াক যথাক্ৰম আৰোহণ আৰু অবৰোহণ আখ্যা দিব পাৰি।^৭ আলাপত কোনো ধৰণৰ নৃত্য ভংগী নাথাকে।

(খ) গুৰু-বন্দনা : আলাপৰ অন্তত গুৰু-বন্দনা। এই স্তৰত বিষ্ণু বা বাসুদেৱৰ প্ৰশস্তিমূলক দীঘলীয়া গীত এটি সিদ্ধুৰা বা বামগিৰি বা বামকিৰি বাগত ওজা আৰু পালিয়ে গায়।^৮ কোনো কোনোৰ মতে 'গুৰু-বন্দনা' গুজৰী বাগ বা ভ্ৰমৰী বাগতহে গায়।^৯ গুৰু-বন্দনাৰ প্ৰসংগত পালিসকলে ভাল বজায়, ওজা আৰু পালি উভয়ে স্থান পৰিবৰ্তন নকৰাকৈ থিয়হৈ থকা ঠাইত নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। গুৰু বন্দনা জিকিৰি ভালত আবৃত্তি কৰা দেখা যায়। সংগীতৰ আবৃত্তি লুচীত কৰা হয় গুৰু-বন্দনাবে। সেইবাবে ইয়াক 'পাতনি-গীত' বোলে। গুৰু-বন্দনা বা পাতনি গীতৰূপে এটা বা কেইবাটাও গীত গাব পাৰে। প্ৰথম বন্দনাটো তলৰ শ্লোকটিৰে আবৃত্তি কৰা দেখা যায়

ত্ৰিৰুকাৰ বাসুদেৱায় বৈৰৱী বন্দনায় চ।

বন্দ গাপ কুমাৰায় গেৰিলায় নমো নম ॥

৬ বৰনাৰজন শাস্ত্ৰী অসমত সংগীত চৰ্চা (বামদেৱ) পৃ ৮০

৭ উ প্ৰ

৮ উ প্ৰ

৯ লংঘাৰদাতা ত্ৰিভুৱণৰ শৰ্মা বৰুৱা, দীপিক, দৰং, ১৮।১৯৮১

ত্ৰিহৰ্ষৰৱ নাথ ওজা, পকাৰ্হালি দৰং, ১৮।১৯৮১

দ্বিতীয় বন্দনাত কেইবাটাও গীত থাকিব পাৰে। এই গীতাবলী সাৰংগ, সুসাৰংগ, নাট, দেশাগ, দিহাগবা, ভ্ৰাম-গবা, গণ্ডগিবি, বামগিবি, ববাডি আদি বাগৰ যি কোনো এটা বা দুটা বাগত গায়। অষ্টাশ্ৰু দ্বিতীয় বন্দনাৰ প্ৰসংগত কেৱল এটা গীতাহ গোৱা দেখা যায়। এই গীতটিও ‘জীকৃষ্ণায় বাসুদেৱায় দৈৱকী নন্দনায় চ’ শীৰ্ষক শ্লোকটি আবৃত্তি কৰাৰ পিছতাহ গায়। গীতটোৰ সামৰণিত পালিসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰ অৱস্থাত থিয় হয় আৰু ওজাই, পালি সকলৰ সৌমাজত অৱস্থান কৰে। এই অৱস্থানত ওজা আৰু পালি উভয়ে মুদ্ৰা আৰু ভংগীসহ নৃত্য কৰে। দ্বিতীয় বন্দনাৰ তাল লেছাবি বা জিকৰি হ’ব পাৰে।

আলাপ, গুৰুবন্দনা আৰু পাতনিগীতক একেলগে গুৰুমণ্ডলি বা গইদ বা ঘুৱি বোলা হয়। ‘গুৰুমণ্ডলি’ স্তবটিৰ সমাপ্তিৰ বাবেও অসুত ১৫ মিনিট সময়ৰ প্ৰয়োজন।

(গ) বিষ্ণু পদঃ ‘গুৰুমণ্ডলি’ৰ অব্যবহিত পৰৱৰ্তী অংশ বা স্তব বিশেষৰ নাম বিষ্ণু-পদ। এই স্তবটো মুখ্যত নৃত্য প্ৰধান বিষ্ণু-পদৰ প্ৰসংগত গোৱা বাগৰ নাম বিষ্ণু বাগ অথবা বিষ্ণু-পদৰ ঢেক। ব্যাস গোৱা ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকল কি বাগত বিষ্ণু-পদ গোৱা হয় তাক নিৰ্ণয় কৰিবলৈ অসমৰ্থ হৈ এই বাগ বিশেষৰ নাম দিছে বিষ্ণুবাগ বা বিষ্ণু-পদৰ ঢেক।^{১০} বিষ্ণু পদৰ দিহাৰ নাম বিষ্ণু পদৰ থাক বা ধাৱৰ বা চৰণ। ইয়াৰ শুব বা শ্বৰ বিস্তাৰৰ সংখ্যা তিনিবপৰা সাতলৈ যাব পাৰে। প্ৰত্যেকটো শুবৰ অন্তত পালিসকল অৰ্ধবৃত্তাকাৰ অৱস্থানত নৃত্য কৰে আৰু ওজাই নিৰ্দিষ্ট এটা বাগৰ সূচনা কৰাৰ লগে লগে লাগ বিভিন্ন মুদ্ৰাসহ নৃত্য কৰে আৰু স্বত্বিক মুদ্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি বাসুদেৱৰ বিগ্ৰহ বা ধাপনাত সেৱা জনায়। বিষ্ণু-পদৰ শুব বা শ্বৰ মাত্ৰা প্ৰথম চৰণত আবদ্ধ হৈ

১০. সংবাদবাহী। শ্ৰীমদেৱৰ মৰ্য্য বৰুৱা দীপিকা ১৮১৮১

শ্ৰীকৰ্ণেশ্বৰ দাস ওজা পকাবলি, ১৮১৮১

ক্ৰমশঃ ঊৰ্দ্ধ্বগতিত অগ্ৰসৰ হৈ চতুৰ্থ চৰণত সৰ্বাধিক মাত্ৰা পৰ্য্যন্ত আৰোহিত হয় আৰু পঞ্চম চৰণৰপৰা শূৰ বা স্বৰ-মাত্ৰা লাহে লাহে অৱৰোহিত হৈ সপ্তম চৰণত পৰিণতি লাভ কৰে। এটা স্তবৰপৰা আন এটা স্তবলৈ নমাই তনা সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যক বোলে থাৱৰ। 'বিষ্ণু পদ'-অংশ বা স্তবত গোৱা গীতৰ উদাহৰণস্বৰূপে তলত এটি গীত দিয়া হ'ল

দিহা অহে গোবিন কি দিবো দাঁদৰ বংগ ।
 অহে বন্ধাণ্ডৰ ভিতৰ যত বস্তু আশ্ৰয়
 সমস্ত তোমাতে পায় ॥

পদ কিবা মই আসন দিবো নংবায়ে
 গকড়ে যাৰ বাহন ।
 কিবা অলংকাৰে বজ্জিবা তোমাৰ
 কৌন্তভে যাৰ ভূষণ ॥

ঐশ্বৰ্য্য বিভূতি কি দিবো সম্প্ৰতি
 আপুনি লক্ষ্মীৰ পতি ।
 কিবা স্তুতি নতি কৰিবো ভকতি
 যাৰ ভাৰ্য্যা সৰস্বতী ॥

হেন জানি হৰি লবণ পলিলা
 তেজবাক মুখুৱায় ।
 কৃষ্ণৰ চৰণ কুহুৱে ধৰিয়া
 হীন মাধৱ হাঁসে গায় ॥

ইয়াৰ পিছতে ওজাই বিষ্ণুৰ দশাৱতাৰ-বৰ্ণনা বিশিষ্ট এটি গীত জগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে দোহাৰে। সাধাৰণতে দ্বৰঙৰ বাস ওজাপালিয়ে অমলেন্দ্ৰৰ 'গীত-গোবিন্দ'ৰ দশাৱতাৰ-বৰ্ণনৰ গীতহে গায়। অন্তৰ্গত সংকৃত নজনা ওজাই অসমীয়াত বচিত দশাৱতাৰৰ বৰ্ণনাকেই পৰিৱেশন কৰে। 'বিষ্ণু-পদ'ৰ গ্ৰন্থগত পালিয়ে সাধাৰণতে চাবডাল, লেচাৰি আৰু চৌডাল ব্যৱহাৰ কৰে। কোনো কোনোৰ

মতে ‘বিষ্ণু-পদ’ৰ অন্তৰ্গত ওজাপালিয়ে বভাৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় নৈদানিক (etiological) গীত গায়।^{১১}

(ঘ) সংগীতালাপ : ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ চতুৰ্থ অংগ বা স্তব সংগীতালাপক ‘চাবৰবানা’ বা ‘গানকাৰ বাগ’ বোলে।^{১২} “গানকা মানে আদৰ্শ। প্ৰায় সকলোবোৰ বাগত ব্যৱহৃত হোৱা স্বৰমাত্ৰাৰ আৰোহ-অৱৰোহক্ৰমে উপস্থাপন কৰা হয় কাৰণেই বোধহয় ইয়াক গানকাৰ বা আদৰ্শ বাগ বোলা হয়।”^{১৩} ওজাপালি সংগীতৰ শ্ৰেষ্ঠাংশৰ আৰম্ভণি সূচিত কৰা হয় এই বাগেৰে। সেই কাৰণ ইয়াক ‘গোৰবানা’ বা প্ৰথম বাগ আখ্যা দিয়া দেখা যায়। আন বাগৰ তুলনাত এই বাগৰ প্ৰসংগত ব্যৱহৃত তালৰ চাব সম্পূৰ্ণ বোলগ হোৱা বাবে বোধকাৰো ইয়াক ‘চাবৰবানা’ বোলা হৈছে।^{১৪} নাৰায়ণ শৰ্মা উপাধ্যায়ৰ মতে বাগৰ বজা মালৱকেই ‘চাবৰবানা’ ৰূপে গোৱা হয়।^{১৫} প্ৰবীণ ব্যাসওজাসকলৰ মতে ‘চাবৰবানা’ৰ শাস্ত্ৰীয় নাম মালৱ। মালৱ বাগৰ চৰণ বা অংশ সাতোটা। প্ৰথম চৰণৰপৰা স্বৰমাত্ৰা ক্ৰমশঃ উৰ্দ্ধগতিত অগ্ৰসৰ হৈ চতুৰ্থ চৰণত চৰম পৰিণতি লাভ কৰা আৰু পঞ্চমৰপৰা ক্ৰমশঃ তললৈ নামি আহি সপ্তম চৰণত পৰিণতি লাভ কৰে। মালৱ বাগ বিকোনো সময়তে গোৱা নিষিদ্ধ। সাধাৰণতে ৰাতিহৈ এই বাগ গোৱা উচিত। দিনত গাব লাগিলে মালৱৰ সলনি আন এটা বাগ গোৱা বিধেয়। মালৱৰ সলনি গোৱা বাগক ‘খিন্ন বাগ’ বোলে। মালৱৰ দৰে এই খিন্ন বাগো আৰোহ-অৱৰোহক্ৰমে বজা কৰি গোৱা দেখা যায়।^{১৬}

সংবাদবৃত্তা ঐ১১ গঁথৰ নাম ওজা

১১ মনোবজ্জ্বল শাস্ত্ৰী প্ৰা উ প্ৰ পৃ ৮৩

১৩ (—) প্ৰা উ প্ৰ

১৪ (—) প্ৰা উ প্ৰ

১৫ (—) প্ৰা উ প্ৰ

১৬ (—) প্ৰা উ প্ৰ পৃ ৮৪

গীতৰ ক্ৰম আৰু বৈশিষ্ট্যৰ প্ৰতি আলোকপাত কৰি সংগীতালোচক পাঁচটা স্পষ্ট ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। (১) মালিতা, (২) বাগ, (৩) বানা, (৪) দিহা আৰু (৫) পদ বা টোকা।

(১) মালিতা ‘বাগ’ৰ জন্ম বা লক্ষণ বা বৰ্ণৰ বৰ্ণনাবিশিষ্ট গীতক মালিতা বা নৈদানিক গীত আখ্যা দিব পাৰি। পোনতে বাগ-মালিতাৰ বাগৰ নাম, বাগৰ জন্ম কাহিনী আদি প্ৰকাশ কৰা হয়।

(২) বাগ : মালিতাৰ অব্যৱহৃত পিছতেই প্ৰস্তাৱিত পদৰ সহায়ত উক্ত বাগটো গোৱা হয়। প্ৰত্যেকটো বাগেই পয়াৰ বা পদছন্দক আশ্ৰয় কৰি গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত থকা দেখা যায়। হুজুৰী ছবি, লেছাবি, ঝুমুৰি আদি ছন্দত নিৰ্দিষ্ট বাগ গোৱাৰ পৰম্পৰা দৰঙৰ বাসগোৱা ওজাপালিৰ মাজত নাই। বাগৰ স্তৰ সাঙোটা (i) স্বৰ সাধনা আৰু শ্ৰুতিপাদন, (ii) ঘুনি বা উপস্থাপন, (iii) তোলন বা স্বৰৰ আৰোহীক্ৰম, (iv) মালিতা বা বাগৰ জন্মালোচনা, (v) চৰণ বা মৰ্চ্চনা অৰ্থাৎ সপ্ত শ্ৰুতিৰ আৰোহী আৰু অৱৰোহী ক্ৰম। নাট্য-শাস্ত্ৰৰ মতে আৰোহী আৰু অৱৰোহীক্ৰমত সপ্তশ্ৰুতি প্ৰয়োগ কৰা স্তৰ বিশেষৰ নাম মৰ্চ্চনা।^{১৭} (vi) ধুৰা বা অৱৰোহ আৰু (vii) দিহা বা সঞ্চাৰী-আৰোহী আৰু অৱৰোহী শ্ৰুতিৰ সমন্বয়।

(৩) বানা : সাধাৰণতে হুজুৰী, ছবি, লেছাবি, ঝুমুৰি আদি ছন্দ বিশিষ্ট গীত-পদ, বিশেষ এক বাগত নাগাই বানাওহে গোৱা হয়।^{১৮} এই কেইবিধ ছন্দবিশিষ্ট গীত-পদ গাবৰ বাবে ৬৭ টা বানাৰ চলতি আছে।^{১৯} শাস্ত্ৰীৰ মতে উল্লেখ্যৰ গোৱা গীত-পদৰ শ্ৰুতি বানা বোলে।^{২০} বাগ-মালিতাৰ অন্তৰ্গত যিখিনি চলনা গোৱা হয়

১৭ G H Palak, p. 152

১৮ বনাবন্ধন পদ্ধতি প্ৰা. উ. প্ৰ. পৃ. ৮৪

১৯ (—) পৃ. ৫৫

২০ (—) পৃ. ৫৫

তাৰ নাম বানা।^{১১} মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে বানা বিশেষ এক প্ৰকাৰ বাগৰ বাহিৰে আন একো নহয়। বানাৰ লগত নৃত্য জৰিত। বানা দিহা আৰু পদৰ সমষ্টি।^{১২} দৰঙৰ বাসাগাতা জ্ঞাপালিৰ সাংগীতিক দৃষ্টিত গীৰ ফালৰপৰা উচ্চ শ্ৰেণীত গোৱা বাগ ৰূপৰ অংশ বিশেষৰ নামেই বানা।

(৪) দিহা : বানাৰ পৰবৰ্তী অংগ বা স্তবৰ নাম দিহা। সংস্কৃত 'দিশ' পদৰপৰা 'দিহা' পদৰ বিকাল হোৱা স্বাভাৱিক। 'ঋ' আৰু 'দিহা'ৰ মাজত সমৃতি, অৰ্থ আৰু প্ৰয়োগৰ দিশৰপৰা বিশেষ পাৰ্থক্য নাই। নাট্যশাস্ত্ৰত উল্লেখ আছে যে, যন্ত্ৰৰ প্ৰসংগত অন্তৰ্দ্ধিত হোৱা আবৃত্তিৰ প্ৰাৰম্ভণিত গন্ধৰ্ববোদ স্থান পাটাইল আৰু প্ৰকৃত অন্তৰ্দ্ধানত বাতায়ন্ত্ৰৰ সৈতে ঋবা গীত গোৱা হৈছিল।^{১৩} ভৰতৰ মতে কোনো এটা নিৰ্দিষ্ট বাগত গীত গোৱাৰ অন্তত বাতায়ন্ত্ৰৰ সৈতে ঋব সংগীত গোৱা উচিত।^{১৪} ঋব গীত স্থায়ী, অস্থায়ী, সকাৰী আৰু অভোগ্য এই চাৰিটা গণৰ সমষ্টি। বিশেষ এটা শ্ৰব পুন পুন আবৃত্তি কৰাৰ নাম স্থায়ী। জ্ঞাপালি সংগীতত দিহাই স্থায়ীৰ প্ৰকাৰী সাধন কাৰ।

দিহা সাধাৰণত দুপ্ৰকাৰ (১) বাক্য বা বক্ৰ দিহা আৰু (২) খোলা দিহা। বাগ আৰু বানাৰ লগত গোৱা দিহাৰ নাম বক্ৰা বা বাক্ৰ দিহা আৰু বাগ-বানাৰ লগত যি দিহা গোৱা নহয় তাক খোলা দিহা।^{১৫} দিহাত পদৰ শ্ৰেণীত ক্ৰমশঃ ওপৰলৈ উঠি আকৌ ক্ৰমশঃ তললৈ নামাই অনা সাংগীতিক প্ৰক্ৰিয়াক 'জাত' বোলে।^{১৬}

১ সঁহাৰদাত শ্ৰীমদভাস্কৰ শৰ্মা (৮৫) বঙ্গবন্ধুপাৰ, পৃষ্ঠা ১৫৮৫

২২ M Neog *Sattriya Dances of Assam and their Rhythms* Int P 13

৩ G H Tarlekar *op. cit* PP 23

২৪ (—) *op. cit* P 106

২৫ সঁহাৰদাত শ্ৰীমদভাস্কৰ শৰ্মা বঙ্গবন্ধুপাৰ ১৪৮৮

২৬ (—) শ্ৰীমদভাস্কৰ শৰ্মা বঙ্গবন্ধুপাৰ ১৮৮৮

(৫) পদ বা ঠোকা : সংগীতালাপৰ পঞ্চম স্তৰ বা অংগ পদ বা ঠোকা, কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ দৃষ্টিৰ ফালৰপৰা তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। অল্পচ ভাৱে তীব্ৰগতিত পদ গাই অধ্যায়ৰ পৰিসমাপ্তি ঘটোৱা স্তৰ বিশেষৰ নাম ঠোকা। ওজাপালি বিশেষকৈ দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালিৰ প্ৰসংগত ‘পদ’ৰ অৰ্থ গীত। নাট্যশাস্ত্ৰৰ মতে ‘পদ’ গান্ধৰ্ব-সংগীতৰ অতিকৈ প্ৰয়োজনীয় অংশ।^{২৭} দস্তিলৰ মতে স্বৰ, তাল আৰু পদৰ সুবাস্তৱক মিলনেই গান্ধৰ্ব সংগীত।^{২৮} ওজাপালি গান্ধৰ্ব সংগীত, গতিকে এইবিধ সংগীতো স্বৰ, তাল পদৰ সুবাস্তৱক সমন্বয় মাথোন।

‘পদ’ প্ৰব সংগীতৰ অতিকৈ প্ৰয়োজনীয় অংশ। ‘পদ’ আকৌ দুভাগত বিভক্ত (১) নিব্ধ আৰু (২) অনিব্ধ।^{২৯} বাগ, তাল, যতি ধাতু, ভংগ আদিৰদ্বাৰা শাসিত পদৰ নাম নিব্ধ। ইয়াৰ বিপৰীতে যি পদ, বাগ, তাল আদিৰদ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত নহয় তাক অনিব্ধ বোলে।^{৩০} ওজাপালিৰ পদ, বাগ, তাল আদিৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিতভাৱে নিয়ন্ত্ৰিত। গতিকে এইবিধ সংগীতৰ প্ৰসংগত নিব্ধ পদৰহে প্ৰচলন আছে।

(৬) বুনা বা জুনা : ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ পঞ্চম অংগ বা স্তৰ বুনা বা জুনা, যাক লঘু গীত (light song) বুলিব পাৰি। বুনা বা জুনা-গীতৰ লগে লগে ‘পুৱলি গীত’ বা ‘পুৱেলি গীতো’ গোৱা হয়। বুনা বা জুনা-গীতবোৰ প্ৰায়ে শৃংগাৰ বনাস্থক আৰু অনেক ক্ষেত্ৰত লোকগীত ধৰ্মী। ‘পুৱেলি গীত’বোৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যৰ দিশত উচ্চ গুণ সম্পন্ন নহ’লেও দুই-এটা গীতত ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত নোহোৱাকৈ নাথাকে। অন্তহাতে কিছুমান

২৭ নাট্যশাস্ত্ৰ ২৮২

২৮ দস্তিল, ২।৩

২৯ Swami Prajnananda 4 *Historical Study of Indian Music*, P 66

৩০ *Ibid*

পুৱেলি গীত, জুনা-গীতৰ দৰে জুংগাব বস-প্ৰধান। বুনা বা জুনা-গীত গোৱা (বিশেষকৈ ব্যাস ওজাপালিৰ প্ৰসংগত) পৰম্পৰা আপেক্ষিকভাৱে নতুন। কিছুদিন আগলৈকে সামাজিকভাৱে বুনা বা জুনা-গীত গোৱাতো নিষিদ্ধ আছিল।^{৩১} কিন্তু ‘পুৱেলি গীত’ গোৱাব প্ৰসংগত কোনো ধৰণৰ বাধা-নিষেধ নাছিল। ব্যাসপাৰাব পৰম্পৰাগত ব্যাস ওজাপালিয়ে আজিও বুনা বা জুনা-গীত নাগায়, পুৱেলি গীতাহ গায়। বুনা বা জুনা গীতৰ বিষয়বস্তুৰ পৰিসৰত শিৱ পাৰ্বতী বাধা কৃষ্ণ আৰু ভেঙেলোকৰ লীলা-মালাৰ বৰ্ণনা সামৰিব পাৰি। শিৱ-পাৰ্বতীৰ হৃথ-দাৰিদ্ৰ্য্য ভবা জীৱনৰ বৰ্ণনা — এইবোৰ গীতৰ অঙ্গ এক বৈশিষ্ট্য। কবীৰৰ আদৰ্শ আৰু সাধৰ-সদৰ্শ ভাষাৰ প্ৰশিক্ষণিও কোনো কোনো বুনা বা জুনা-গীতত ধ্বনিত নোহোৱাকৈ থকা নাই। এনে ধৰণৰ জুনা-গীত, কবীৰ-গীত বা পাটহাছী গীত ৰূপে পৰিচিত। জুনা-গীতবোৰ স্বকণাৰ্থত বাগ-প্ৰধান নহয়, লোকগীত ধৰ্মীহ। ‘পুৱেলি-গীত’বোৰ অৱ্যক্ত বাগ-প্ৰধান, কাৰণ এই জাতীয় গীতবোৰ পূৰ্বৱী বাগতহে গোৱা হয়। সাধাৰণতে গোন্ধ-চৌপৰি বা ‘গোনগ চাপেৰি’ৰ প্ৰসংগত বিহান-পুৱাতে কোনো বাস্তবত্বৰ সহায় নোলোৱাকৈ এই শ্ৰেণীৰ গীত শুবৰ উচ্চমাত্ৰাত গোৱা দেখা যায়।

বাপুলেহ বা নাৰায়ণ অথবা কৃষ্ণ বামৰ স্তুতিৰে ব্যাস ওজাপালি স-গীতৰ সামৰণি পৰে।

৫৩ দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাস ওজাপালি-সংগীত :

দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ ওচৰত নিশ্চিত কৰা হয়—বিশিষ্ট এক বাগ-প্ৰধান গুণ,গুণনিৰে

হা আ আ
হা আ আ
হ আ আ।

এই গুণ-গুণনি প্রকৃতার্থত বাগৰ পাতনিহে। বাগৰ পাতনিত ভ্রমৰ-গুণন সদৃশ ধ্বনি প্ৰতিধ্বনিত হোৱা বাবে এই বাগৰ নাম ভ্রমৰ বাগ। ইয়াৰ পিছতে পালিসকলে একলগে ছয়বাৰ ভাল বজায় ইয়াৰ নাম ছমকাৰ। ছমকাৰৰ অন্তত ওজাই বিষ্ণু দিগাৰ^{৩২} অৰ্থাৎ বিষ্ণুপদৰ বাগৰ সূচনা কৰে। এই স্তব বিশেষৰ সমাপ্তিৰ অন্তত স্বৰ-সাধনা অৱশ্যে হয়। ওজাই তলত দিয়াৰ দৰে স্বৰ-সাধনাৰ সাংকেতিক অক্ষৰবোৰ, বিশিষ্ট বাগত আৱৃতি কৰে আৰু লগে লগে পালিয়ে তাত অংশ গ্ৰহণ কৰে। যেন

তা ঞ্ ঞ্ তা ত না

তা ঞ্ ঞ্ তা ত ন । ইত্যাদি

এই অক্ষৰবোৰৰ সাংকেতিক বা প্ৰতীকী অৰ্থৰ লগত দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট।

স্বৰ-সাধনাৰ সমাপ্তিত ওজাই আন এটা বাগৰ অৱতারণা কৰে। ইয়াৰ নাম গুৰুবন্দনা। বন্দনা গোৱাৰ সময়ত ওজাই বিভিন্ন হস্তমুদ্ৰা আৰু নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। ইয়াৰ পিছতে ওজা আৰু পালি উভয়ে সভা পাতনি-গীত অৰ্থাৎ সভাৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় মিথ আৱৃতি কৰে। সভা-পাতনিৰ সমাপ্তিত ওজাই বামায়াণ বা মহাভাৰত বা বৈষ্ণৱ পুৰাণৰপৰা গীত-পদ লগাই দিয়ে আৰু পালিসকলে দোহাৰ। পদ গোৱাৰ প্ৰসংগত ঠেলা আৰু বানা শৈলীৰ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়। ঠেলাশৈলীৰ লগত দৰঙৰ ব্যাসগোৱা ওজাপালি সংগীতৰ ঠোকা শৈলীৰ সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। কোনো এটা বাগ উচ্চ স্ৰবত গোৱা শৈলীৰ নাম বানা।^{৩৩} সামবনি গীতেৰে দক্ষিণ কামৰূপৰ ওজাপালি সংগীতৰ সামবনি সৃষ্টিত কৰা হয়। ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা দেখা যায় যে, দৰঙৰ ব্যাসগোৱা

৩২ বিগাৰ = বাগ

৩৩ সংবাদবাহ্যত শ্ৰীকালীকান্ত দাস (৭০) শুইয়াৰা নহিবা, দক্ষিণ কামৰূপ,

ওজাপালিৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যৰ লগত দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা
ওজাপালি-সংগীতৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট।

বায়মন গোৱা ওজাপালি-সংগীতৰ বৰ্তমানৰ ৰূপত ব্যাসগোৱা
ওজাপালিৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্যৰ সম্পূৰ্ণ স্থিতি লক্ষ্য কৰা নগ'লেও
অভীতত দুয়োবিধ ওজাপালি-সংগীতৰ সাদৃশ্য ধকাৰ অনুকূলে মত
পোষণ কৰিব পাৰি। দ্বিতীয়ত, বৰ্তমান বায়মন ওজাপালি অথবা
ভাইবাই সাংগীতিক দিশৰ ওপৰত আপেক্ষিকভাৱে কম গুৰুত্ব
আৰোপ কৰি ভাৱগত বা অভিনয়গত দিশৰ ওপৰতহে অধিক গুৰুত্ব
প্ৰদান কৰে। তথাচ ভাইবা ওজাপালিৰ সাংগীতিক শৈলীক
কেইটিমান ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি। যেনে (১) সত্তা-বন্দনা,
(২) স্বৰালাপ বা সুৰ সাধনা, (৩) গুৰুবন্দনা বা দেৱবন্দনা,
(৪) সুৰ সাধনা, (৫) পদ আৰু (৬) সামবণি বা খোৱা।

৫.৪ নগঞা ওজাপালি সংগীত :

নগঞা ওজাপালি সংগীতৰ অংগ বা স্তববোৰ তলত দিয়াৰ দৰে
নিৰ্দেশ কৰিব পাৰি

(ক) স্বৰ আলাপ বা সুৰ সাধনা, (খ) বন্দনা, (গ) গুৰুবন্দনা
আৰু সমাজবন্দনা, (ঘ) জন্মাই, (ঙ) গাপদ, (চ) বঙালি,
(ছ) সমাজ বিদায় আৰু (জ) সামবণি।^{৩৪}

(ক) স্বৰ আলাপ বা সুৰ-সাধনা : নগঞা ওজাপালি-সংগীতৰ
স্বৰ আলাপ বা সুৰ সাধনা ব্যাস ওজাপালি সংগীতৰদ্বাৰা সম্পূৰ্ণ ভাৱে
অক্ষৰ প্ৰধান নহয়। যেন

কুক শংকৰ গুৰু হৰি বায়।

কুক শংকৰ গুৰু হৰি বায়।

ক-ক-ক-না-না নানা-নানা

অ হৰি বায় বায় বায়।

(খ) বন্দনা : “ত্ৰীকায় বাসুদেৱায় দেৱকী নন্দনায় চ”-বীৰিক শ্লোকটিৰে নিজৰ আবাধ্য দেৱতাক বন্দন কৰি আন এটি কৃষ্ণ-বন্দনা আৱৃতি কৰে।

(গ) গুৰু-বন্দনা আৰু সমাজ বন্দনা : এই স্তবত ওজাই আনুষ্ঠানিকভাৱে সমাজ বা সভাত বহি থকা গুৰুবৰণা নিৰ্মালি গ্ৰহণ কৰি সমাজক উদ্দেশ্য কৰি গায় ‘সমাজত বহি আছে মোৰ গুৰুজন’। গুৰুৱে নিৰ্মালি হাতত লয়। ওজাই আকৌ একাকি গীত গাই গুৰুবৰণা নিৰ্মালি গ্ৰহণ কৰে। সমাজ-বন্দনা অবিহান গীত নৃত্য অনুষ্ঠিত হ’ব নোৱাৰে।

(ঘ) জন্মাই : ‘মালিতা’ আৰু ‘জন্মাই’ বিষয় আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ ফালৰপৰা সাদৃশ্যপূৰ্ণ।

(ঙ) গী-পদ ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ ‘পদ’ৰ লগত নগঞা ওজা নৃত্যৰ ‘গী-পদ’ৰ সাদৃশ্য দেখা যায়।

(চ) বঙালি : ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ কুনা বা জুনাৰ লগত ‘বঙালি’ৰ কোনো বৈসাদৃশ্য নাই।

(ছ) সমাজ বিধায় : অনুষ্ঠান-প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰসংগত হোৱা দোষ-ত্ৰুটিৰ বাবে ওজা আৰু পালিয়ে গীতেৰে সমাজৰ ওচৰত ক্ষমা বিচাৰে।

(জ) সামৰণি : আন এটি প্ৰাৰ্থনামূলক গীতেৰে নগঞা-ওজাপালি সংগীতৰ সামৰণি মৰা হয়।

৫.৫ সঙ্গীয়া ওজাপালি-সংগীত :

শংকৰী আৰু দামোদৰী উভয় সত্ৰতে স্বকীয় বৈশিষ্ট্য সম্বলিত ওজাপালি ৰূপৰ প্ৰচলন দেখা যায়। সাংগীতিক শৈলীৰ কালৰপৰাও উভয় সত্ৰৰ ওজাপালিৰ স্বাক্ষত বৈসাদৃশ্য পৰিলক্ষিত। শংকৰী সত্ৰত বিশেষকৈ কমলাবাৰী-সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতৰ কেইটিমান স্তব বা অংগত ভাগ কৰি দেখুৱাব পাৰি। যেন : (ক) বাগদিয়া বা

আলাপ, (খ) শ্লোক, (গ) গীত, (ঘ) দিহা, (ঙ) থিয়-পাউন, (চ) বাগ-মালিতা অথবা বাগ লক্ষণ, (ছ) চাৰোণ অথবা চৰণ, (জ) বাঙ থিয়ালী, (ঝ) ধূবা, (ঞ) বানা আৰু (ট) উপদেশ।^{৩৫}

(ক) বাগদিয়া বা আলাপ : বন্ধা বাগত 'হে-বে-ঋ ভে-তা-নে-না-এই-না-থে-মু-ঋ-হে-বে ঋ-ঋ-ঋ-ঋ-ঋ' বুলি ওজাই লগাই দিয়াৰ লগ লগ পালি বা গায়ন-বায়নে খুটি ভাল বজাবলৈ ধৰে।^{৩৬} সাধাৰণতে সাৰংগ বাগত বাগদিয়া বা আলাপ গোৱা হয়।

(খ) শ্লোক : আলাপৰ পিছতে ওজাই কেইটিমান সঙ্কৃত শ্লোক আবৃত্তি কৰ। সাধাৰণতে 'কৃষ্ণায় বাসুদেৱায় দেৱকী নন্দনায় চ' শ্লোকফাকি বিশেষ এটি বাগত গোৱা হয়।

(গ) গীত : শ্লোকৰ পিছতে ওজাই হস্ত সহ বন্ধা বাগত এটি বৰগীত লগাই দিয়ে।

(ঘ) দিহা : গীতৰ পিছত ওজা আৰু পালি উভয়ে দিহা গায়।

(ঙ) থিয় পাউন : দিহাৰ অন্তত থিয়-পাউনত অসমীয়া বামায়াণ, মহাভাৰত বা ভাগৱতৰণবা 'একোণাল' অৰ্থাৎ কেইটিমান পদ আবৃত্তি কৰে।

(চ) বাগ মালিতা : বাগৰ জয় বৃত্তান্ত সম্বলিত গীত এটি থিয়-পাউনৰ পিছত গোৱা হয়।

(ছ) চাৰোণ বা চৰণ : বাগ-মালিতা বা বাগ-লক্ষণৰ লগত চাৰোণ বা চৰণ জৰিত। ওজাই চাৰোণ লগাই দিয়ে আৰু পালি-সকলে খুটি ভাল বজাই জুঁবা ফাকি গায়। পালিসকলে জুঁবা ফাকি গোৱাৰ সময়ত ওজাই বিভিন্ন নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। কোনো কোনো চাৰোণৰ আকৌ বাগ-মালিতাৰ লগত কোনো সম্পৰ্ক নাই। ইয়াৰ উল্লেখৰ অৰূপে কালীয়া ধমন প্ৰসংগলৈ আঙু-

৩৫ বৰেন্দ্ৰৰ নইকীয়া : ওজাপালি নাচৰ শিলা (কলকাতা ৭ম ওলং), পৃ ৪২

৩৬ নকৰী নত্ৰত হুপ্ৰকাৰৰ বাগৰ প্ৰচলন থকা দেখা যায় বজাবাগ আৰু খোলাবাগ।

লিয়াব পাৰি। ওজাই পালিক প্ৰশ্ন কৰে 'সেইবেলা কালীয়ে ক'ব
কি কপ দৰ্শন কৰিছিল?' প্ৰত্যুত্তৰত পালিয়ে কয়: 'জানো বাপু
কহিয়া।' তেতিয়া ওজাই পৰবৰ্তী পদ গাবলৈ ধৰে।

(জ) বাঢ় খিয়ালী: চাৰোণৰ অন্তত ওজাই পালিক সোধে
'সহি সময়ত কি বাঢ় বাজিছিল?' প্ৰত্যুত্তৰত পালিয়ে কয়
'জানো বাপু কহিয়া।' এই সূযোগতে ওজাই বাঢ় খিয়ালীৰ সূচনা
কৰে আৰু পালিসকলে তাল বজাই বাঢ়খিয়ালীৰ গীত দোহাৰে
যেন

'ছো বণজয় বণজয় বণজয় বণজয়।

বাজিছে বণেৰ দামা লো॥ ৩৭ ইত্যাদি

(ঝ) ধুৰা: বাঢ়খিয়ালীৰ পিছতে ধুৰা। সংস্কৃত 'ধ্ৰুব'ৰপৰা
'ধুৰা' পদৰ উদ্ভৱ হৈছে আৰু স্থায়ীৰ সৈতে ই অভিন্ন।

(ঞ) বানা: বাগ বিশেষৰ আৰম্ভণিয়েই বানা। ৩৮ স্বকপাৰ্থত
বাগৰ উচ্চতম স্তৰকহে বানা বোলে।

(ট) উপদেশ: অনুষ্ঠানৰ শেষত ওজাই হাত দি উপদেশৰ
গীত লগাই দিয়ে, পালিসকলে ধৰে।

৫ ৬ বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীত:

সাংগীতিক দিশৰপৰা বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীতক
কেইটামান স্তৰত ভাগ কৰিব পাৰি। যেনে (ক) বাগ প্ৰকাশন,
(খ) মান্দোল্লোক আৰুতি, (গ) বৰগীত পৰিৱেশন, (ঘ) পালা প্ৰদৰ্শন
আৰু (ঙ) সামৰণি।

৩৭ ব'হৰব নেগ প্ৰা উ প্ৰ পৃ ৯

ব'সৰব লইকীয়া বায়ন প্ৰা উ প্ৰ পৃ ৪২

৩৮ সংবাহ বাতা. শ্ৰীগোবিন্দ বায়ন, গুৱালকুছি, ১৭৮৮৪ (ইতিমধ্যে
শ্ৰীবায়নৰেৰ স্বৰ্গগামী হৈছে।)

(ক) বাগ প্রকাশন : স্বব-সাধনা বা শ্রব-সাধনা বা আলাপব সমগোত্রীয় 'বাগ-প্রকাশন'ত ওজাই এটি বাগব অহুতাবণা কবে। পালিসকলে বাগটো ভাল বজাই দোহাবে। 'বাগ-প্রকাশন'ক 'পাতনি-গীত' বুলিব পাৰি।

(খ) নান্দী শ্লোক আবৃত্তি : আলাপব পিছতে এটি নান্দী শ্লোক ওজাই লগাই দিয়ে আক পালিসকলে শ্লোকটিৰ অংশবোৰ দোহাবে।

(গ) ববগীত : নান্দী শ্লোকৰ পিছতে এটি ববগীত পৰিবেশন কৰা হয়।

(ঘ) পালা প্রদর্শন : দবঙৰ ব্যাস ওজাপালিব-সংগীতলাপব লগত পালাপ্রদর্শনব সাদৃশ্য দেখা যায়। 'পালাপ্রদর্শন'ক কেইটিমান সাংগীতিক স্তবত বিভাজন কৰিব পাৰি। যেন দিহা, জুনা, বাগবানা, কখন, নিধি বা নিধি আক থকা।

(ঘ) সামবণি : "অ' হবি নাবাদ্যণ গাবিন্দ গাবিন্দ বাম, এ জয় জয় বাম" গীতেৰে ববপেটা সত্ৰব ব্যাহ ওজাপালি-সংগীতব সামবণি সৃষ্টিত কৰা হয়।

৫৭ হামোদবী সত্ৰব ওজাপালি-সংগীত : আউনীআটা, দক্ষিণ-পাটে আদি সত্ৰত প্রচলিত ওজাপালি-সংগীতক কেইটিমান স্তবত ভাগ কৰিব পাৰি। যেনে (ক) বন্দনা, (খ) বাগ, (গ) শ্লোক, (ঘ) গীত, (ঙ) দশাহুতাব-বর্ণন, (চ) পাতনিকা (ছ) চাবণ, (জ) বাস্তখিয়ালী, (ঝ) ঘোষা বা ধুবা, (ঞ) পদ, (ট) বানা আক (ঠ) উপদেশ।

৫৮ পাঙ্কালী ওজাপালি-সংগীত : পাঙ্কালী ওজাপালি-সংগীতব সাংগীতিক স্তবাবাব তলত উল্লখ কৰা হ'ল (ক) আলাপ, (খ) ধুবা বা ঘোষা (গ) মূল ঘোষা (ঘ) পদ আক (ঙ) উপসংহাৰ। ৩৬

পাঞ্চালী ওজাপালিয়ে গোৱা গীতৰ বিষয়বস্তু অল্পসৰি এইবিধ সংগীতক আকৌ পাঁচ ভাগত বিভক্ত কৰিব পাৰি (ক) নামমংগল, (খ) ঘোষা মংগল (গ) বাস মংগল, (ঘ) হৰমোহন মংগল আৰু (ঙ) শিৱ মংগল ।^{৪০}

৫ ৯ চুলড়ী ওজাপালি-সংগীত : চুলড়ী ওজাপালিৰ সাংগীতিক স্তৰবোৰ এনেধৰণৰ (ক) আলাপ, (খ) বন্দনা বা মংগলাচৰণ, (গ) বাগ, (ঘ) বাগ-মালিতা বা বাগ লক্ষণ অথবা বাগবৰ্ণ, (ঙ) ধুৰা বা ঘোষা বা স্থায়ী, (চ) পদ আৰু (ছ) উপসংহাৰ ।^{৪১} ।

৫ ১০ শূকনানি বা মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি-সংগীত : শূকনানি বা মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি-সংগীতৰ স্তৰ বিভাজন তলত দিয়াৰ দৰে দেখুৱাব পাৰি (ক) আলাপ, (খ) বন্দনা, (গ) আলাপ, (ঘ) দিহা বা ধুৰা বা দিশা আৰু (ঙ) উপসংহাৰ ।

৫ ১১ বিষহৰী-গান বা গীত গাৱা ওজাপালি-সংগীত : এইবিধ ওজাপালিত সাংগীতিক স্তৰ বা অংগ নাই বুলি ক’ব নোৱাৰি । পাঞ্চালী-সংগীতৰ বৈশিষ্ট্যসমূহ বিষহৰী গান বা ‘গীত-গাৱাত উপলব্ধি কৰিব পাৰি । যেনে (ক) আবোধণ, (খ) শুকবন্দনা, (গ) দিহা, (ঘ) পদ বা সংগীত আৰু (ঙ) সামৰণি ।

৫ ১২ পদ্ম পুৰাণৰ গানৰ সাংগীতিক স্তৰ : ‘পদ্ম-পুৰাণ’ বা ‘পদ্ম-পুৰাণৰ গান’তো (ক) আলাপ (খ) বন্দনা, (গ) দিশা বা দিহা, (ঘ) পদ আৰু (ঙ) উপসংহাৰ এইকেইটা সাংগীতিক স্তৰ অনুমান কৰিব পাৰি ।

৫ ১৩ তুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীত : তুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীত শৈলীত অন্তত চাৰিটা সাংগীতিক স্তৰ লক্ষ্য কৰিব পাৰি । যেনে :

৪০. সংবাদবাহ্যত। শ্ৰীশ্ৰীবিষ্ণুজ্যেষ্ঠেৰ গোহাৰী, মহাধিকাৰ

৪১. (—) . শ্ৰীমহেশ্বৰ বৰা ওজা, আউনীআটীসত্ৰ, ৮।১১।৮৪

(ক) আবস্তি বা স্তব্ধ, (খ) মংগলাচরণ বা বন্দনা, (গ) পদ আবস্তি আক (ঘ) সামবলি বা দেও বিদায়।

৫ ১৪ মাৰে-গান বা মাৰেগোৱা ওজাপালি সংগীত : ‘মাৰে-গান’ বা ‘মাৰেগোৱা’ ওজাপালি-সংগীতক আভিনয়িক দৃষ্টিৰপৰা বহল-ভাৱে দুটা ভাগত ভগাব পাৰি ‘বহনি-গীত’ আৰু ‘উঠনি-গীত’ বা ‘উঠনি সিৰিষ্ঠি’ৰ পদ। আভিনয়িক দৃষ্টিৰপৰা ‘উঠনি-গীত’ বা ‘উঠনি সিৰিষ্ঠি’ৰ পদ বা গীতবোৰাহ অধিক তাৎপৰ্য্যপূৰ্ণ। সাংগীতিক দৃষ্টিৰপৰা ‘উঠনি গীত’ বা ‘উঠনি সিৰিষ্ঠি’ৰ পদবোৰ তলত দিয়াৰ দৰে স্তব বিভাজন কৰিব পাৰি (ক) বন্দনা, (খ) মিহা, (গ) পদ, (ঘ) বুনা গীত বা কবি গীত আৰু (ঙ) সামবলি বা দেও বিদায়।

ষষ্ঠ অধ্যায়

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সাংগীতিক দিশ : শাস্ত্ৰীয় বাগ-বাগিনী

৬ ১ বাগ-বাগিনী :

‘বজ্জয়তি ইতি বাগ’—অৰ্থাৎ যিয়ে মনক বজ্জিত কৰিব পাৰে, যিয়ে মানৱ হৃদয়ত আৱেগ, বাসনা আৰু আনন্দৰ ভাৱ উদ্ভূত কৰে সেয়ে বাগ। আনুপূৰ্য্য বিশিষ্ট সাংগীতিক স্বৰৰ মঞ্জুল সংৰচনাত্মক বা সংযোজনাত্মক ৰূপ বিশেষৰ নাম বাগ।^১ বাগ বাগিনীৰ সংখ্যাৰ ক্ষেত্ৰত পণ্ডিতসকলৰ মাজত মতভেদ আছে, যদিও সবহ ভাগই ছয়বাগ আৰু ছত্ৰিছ বাগিনীৰ মতবাদটো সমৰ্থন কৰে। কোনো কোনো পণ্ডিতৰ মতে আকৌ ছয়টা প্ৰধান বাগ আৰু প্ৰত্যেকৰে পাঁচোটাৰে বাগিনী আছে। গতিকে বাগ-বাগিনীৰ সংখ্যা $৬ \times ৫ + ৬ = ৩৬$

ওজাপালি-সংগীতৰপৰা সামগ্ৰিকভাৱে বাগ বাগিনীৰ ধাৰণা পৰিহাৰ কৰিব নোৱাৰি। বিশেষকৈ ব্যাসওজাপালি-সংগীত বাগ-প্ৰধান। দৰঙ আৰু পূব কামৰূপত বাগৰ পৰিৱৰ্তে ‘ঢেক’ আৰু উত্তৰ কামৰূপ, দক্ষিণ কামৰূপ আদিৰ ‘মিগাৰ’ পদটো ব্যৱহৃত হয়। মনোবজ্জন শাস্ত্ৰীৰ মতে ব্যাস ওজাপালি সংগীতত বাগ-ৰূপৰেহে ব্যৱহাৰ আছে, বাগিনী-ৰূপৰ ব্যৱহাৰ নাই।^২ কিন্তু ব্যাস ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকৰ মতে বাগ-বাগিনী উভয়ৰে ব্যৱহাৰ এইবিধ ওজাপালি-

১ O C Ganguly *Rāgas and Rāginis* Intro P 1

২ মনোবজ্জন শাস্ত্ৰী *অসমত সংগীত চৰ্চা* (বায়বেছ), পৃ ৮৪

সংগীতত পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত হৈ আহিছে। অৱশ্যে কমলাবাবীসত্ৰৰ দিয়হীয়া ওজাপালি সংগীতত বাগিনী-ৰূপৰ প্ৰচলন নাই, বাগ-ৰূপৰহে প্ৰচলন আছে। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতেও বৈষ্ণৱ সংগীতত বাগিনী-ৰূপৰ ব্যৱহাৰ নাই^৩, কিন্তু বৈষ্ণৱ সংগীতৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহক গন্ধাবাম ৰায়নৰ মতে অসমৰ বৈষ্ণৱ-সংগীতত অনেক বাগিনী ৰূপৰ প্ৰচলন দেখা যায়।^৪ অৱশ্যে অসমৰ প্ৰসংগত বাগ আৰু বাগিনী উৎসাক বাগ ৰূপৰে জনা যায়। মহেশ্বৰ নেওগৰ মতে অসমৰ সংগীতৰ প্ৰসংগত বাগ-বাগিনীৰ মাজত সূক্ষ্ম পাৰ্থক্য লক্ষ্য কৰা নাযায়।^৫

অসমৰ পৰম্পৰাগত সংগীতত পত্ৰ-বাগিনী-পৰম্পৰাৰ প্ৰচলন নাই। ব্যাসওজাপালি-সংগীততো নাই, কিন্তু পত্ৰ বাগিনীৰ ধাৰণা এইবিধ ওজাপালি-সংগীতত বৰ্তমান।^৬ ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত সাৰংগ, সুসাৰংগ, বৰাবি, চালন (চালনি), বসন্ত, ভৈৰৱী, ৰামগিৰি বা ৰামকিৰি, গান্ধাৰ, গণ্ডগিৰি, পাহাৰি, শ্ৰীমগৰা, শূহাই, বা শূহাই, ধনত্ৰী, দিহাগৰা, কল্যাণ, লেলি বা বেলি (ললিত ?) শ্ৰীপান্ধাৰ, বেহাগ, চৌৰাট, সৰোদ, নাট, মালৱী, পূৰৱী, চৌৰথ, দেশাগ, মেঘ অথবা মেঘমল্লাৰ, দীপক, অতীৰ, বসন্ত, ভাটিয়ালী, মালৱী, বেদাৰ, কাকণ্যকেদাৰ আদি বাগ ৰূপ পৰম্পৰাগতভাৱে প্ৰচলিত। ৫০/৬০ বছৰ পূৰ্বে ব্যাসওজাসকলে এই বাগ ৰূপবোৰ নিখুঁতভাৱে গাইছিল। বৰ্তমানৰ ব্যাস ওজাসকলে কম-বেছি পৰিমাণে এই বাগবোৰ গাব পাৰে।

এই সম্বৰ্ভত ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ এগৰাকী কৃতবিদ্য ধাৰক নবেশ্বৰ শৰ্মা বৰুৱাৰ মন্তব্য বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিব পাৰি “শাস্ত্ৰীয়

৩ M Neog

Sankaradeva and His Times P 286

৪ সংবাদভাষ্য

শ্ৰীগন্ধাবাম ৰায়ন, ৩ জিকুছি

৫ (—)

উক্ত ব্যক্তি

৬ বীৰেশ্বৰ শৰ্মা

কলকাতাৰ দুকলী পৃ ১ ৮-১২

পৰম্পৰামতে বাগ ছয়টা, যেনে • ভৈৰৱ, মাল্লৱ, সাবংগ, হিান্দাল, দীপক, মেঘ। আৰু এই ছয় বাগৰ ছয় ছয় বাগিনী হিচাপে ছয়ত্ৰিশটা বাগিনী, তদুপৰি ছয়টা উপবাগ আৰু ছয়ত্ৰিশটা উপবাগিনী আছে। এই সৰ্বমুঠ চৌধানীট বাগ-বাগিনীৰ ভিতৰত অধিকাংশ বাগ বাগিনী গাব পৰা ওজা আমাৰ মঙ্গলদৈত আছিল। কিন্তু অতি দুৰ্ভাগ্যৰ কথা, বেছিভাগ বাগ-বাগিনীয়েই সেই ওজাসকলৰ মৃত্যুৰ লগে লগে নোহোৱা হৈ গ'ল। এতিয়া ছয়বাগৰ ভিতৰত সাবংগ বাগ আৰু কেইটিমান বাগিনীহে মাত্ৰ বৰ্তমানৰ ওজাপালিয়ে গায়। সিও ইমুখে-সিমুখে বাগৰি আহাতে মূলৰপৰা বহুত ফালৰি কাটি অহা যেন অনুমান হয়।”^৭

ওপৰাৰ্লিখিত বাগ-ৰূপৰ অনেক বাগই সত্ৰৰ বিয়হীয়া বা বিয়াহগোৱা ওজাপালি সংগীতত জীৱন্তভাৱে চলি আছে। এই বাগৰূপবোৰৰ বাহিৰেও কমলাবাৰীসত্ৰৰ বিয়হীয়া ওজাপালি সংগীত-ধাৰাত কামোদ, বেদাৰ, সুহাই, মাৰংগ স্কিৰা, শ্ৰীগন্ধাৰ, শ্ৰী, গোৰী, কোঁ, তুড, তুড-বসন্ত আদি বাগৰূপৰো ব্যৱহাৰ দেখা যায়। শংকৰীসত্ৰত প্ৰচলিত সংগীতধাৰাত প্ৰচলিত বাগৰূপবোৰক দুটা ভাগত বিভক্ত কৰা হয় বন্ধাৰাগ আৰু মেলাৰাগ। বন্ধাৰাগ প্ৰজাৰাগ ৰূপেও পৰিচিত। শংকৰদেৱৰ সত্ৰত, যেনে কমলাবাৰী আদি সত্ৰত ওজাপালিয়ে বন্ধাৰাগত গীত-পদ গায়। শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে লিখা গীত মেলাৰাগত গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰবৰ্ত্তমান, কিন্তু আউনীআটী, দক্ষিণাট আদি দামাদৰীসত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতত বন্ধাৰাগ আৰু মেলাৰাগ উভয়তে গীত-পদ গোৱাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত। এই দুখন সত্ৰৰ ওজাপালিয়ে সৌৰধ, দিহাগৰা, মালশ্ৰী, ভূপালি, গান্ধাৰ, কল্যাণ, মল্লাৰ, বসন্ত, তুডবসন্ত পটংগৰী, বামগিৰি, নাট আদি বাগ ৰূপত গীত পদ গায়।

৬২ বাগধ্যান :

ভাবতীয় সংগীত-পৰম্পৰাত বাগ-বাগিনীৰ পৰামানসিকীয় ৰূপ (Psychic form) থকা বুলি বিশ্বাস কৰা হয়। ইয়াকেই বোলা হয় বাগ-ধ্যান বা বাগ-লক্ষণ। ভাবতীয়-সংগীতত স্থান পোৱা বাগ-বাগিনীত 'নাদময়কণ' আৰু 'দেহতাময়কণ'—এই দুটা অভিযুক্তি পৰিদৃষ্ট হয়। এইদৰে বাগ-ধ্যান অথবা বাগ লক্ষণ-পৰম্পৰাৰ সূত্ৰপাত হৈছে। ব্যাস ওজাপালি-সংগীততো বাগ-লক্ষণ বা বাগ ধ্যান-পৰম্পৰাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। অৱশ্যে ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত বাগ-লক্ষণ বা বাগ-ধ্যানৰ পৰিবৰ্তে 'বাগ-মালিতা' পদটোহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

৬৩ বাগ-মালিতা :

বাগৰ জন্ম সম্পৰ্কীয় মালিতা অথবা সৃষ্টিমূলক মিথ এটি দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত মুখ পৰম্পৰা চলি আহিছে। এই মালিতাটো জাগৰ পূজাৰ প্ৰসংগতো গোৱা হয়। মালিতাটি তলত দিয়া হ'ল

‘ওম কৈৰপৰা আস বাগ গোট

কৈক লাগি যায়।

কোন ধান থাকে বা কোন ধান যায়

শক্তহন্তে আস বাগ শক্ত হু বাই উৰি।

নাতি হু হু আসে বাগ শক্ত দাই উৰি

শেঠ তৈজা আগ বাগৰ জিহ্ন ই তৈজা শুৰি।

জিহ্নাই তৈজাত আগ তালু তৈজা শুৰি।

শক্ত আসে শক্তে বাই শক্ত জাৰ পাৰ।

হুকাব তৈজেক শক্ত কৰি বাগ বাহ হ'ল

ব্যাস ওজাপালি-সংগীত দ্বাৰাত ব্যৱহাৰ হোৱা বাগ-বাগিনীসমূহ

প্ৰত্যেকৰে মালিতা আছে। অৱশ্যে এই সংগীতধাৰাত বাগৰ বজা মালৱৰ মালিতা নাই। মালৱ বাগক চাবৰ বানা বা গানকাৰ বানা বা গোৰ বানা বোলে। ‘মালৱ’ বাগৰ সমাৰ্থক পদৰ লগত ‘বানা’ পদটো সংযোগ কৰা হৈছে। ইয়াৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, বাগ আৰু বানাৰ মাজত স্বৰূপাৰ্থত কোনো পাৰ্থক্য নাই। সেইবাবে কোনো কোনোৱে ‘বাগ’ অৰ্থ সূচিত কৰাৰ প্ৰসংগত ‘বানা’ পদটো প্ৰয়োগ কৰে।

বাস ওজাপালি সংগীতৰ প্ৰধান আকৰ্ষণ ইয়াৰ শ্ৰব আৰু পদ। শ্ৰবৰ পৰিসীমাত পৰে বাগ বানা আদি আৰু পদৰ পৰিস্থিত পৰে কাহিনীৰ মাধুৰ্য্য। সংগীতানুৰাগীসকল আকৃষ্ট হয় বাস ওজাপালিৰ শ্ৰব বাগ-বানা নৃত্য আদিৰ দ্বাৰা আৰু সংগীত অননুৰাগীসকল আকৃষ্ট হয় ইয়াৰ গীত-পদ কথন আদিৰ দ্বাৰা। বাস ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ শ্ৰেষ্ঠতা নিৰ্ভৰ কৰে ইয়াৰ সাংগীতিক-শৈলীৰ ওপৰত। দৰঙৰ বাস ওজাপালি সংগীতত যে, বাগ ৰূপ অবিকৃত অৰ্থাৎ শুদ্ধ ৰূপত ব্যৱহৃত হৈ আহিছে তাৰ নিদৰ্শন পোৱা যায় বিখ্যাত সংগীতবিদ পটুৰধনৰ এটি উক্তিৰ জৰিয়তে। ১৯৫০ চনত গুৱাহাটীত অনুষ্ঠিত হোৱা ‘অসম সংগীত সন্মিলন’ত দৰঙৰ বৰদেউলগুৰিৰ প্ৰসিদ্ধ বাস ওজা ৰাধাকৃষ্ণাম শৰ্মা ওজাই সাৰংগ বাগত ওজাপালি-গীত-পদ পৰিৱেশন কৰিছিল। সেই গীত-পদ তিনি পটুৰধনে উল্লাসেৰে কৈছিল ‘ই ভাৰতৰ প্ৰাচীন সাৰংগ বাগৰ অবিকৃত ৰূপ। ভাৰতৰ আন কোনো ঠাইতে সাৰংগ বাগৰ এনে শুদ্ধ ৰূপ পোৱা নাযায়।’

৬৪ সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীতত বাগ-মালিতা :

সত্ৰীয়া ওজাপালি সংগীততো বাগ-মালিতাৰ পৰম্পৰা প্ৰচলিত। বিশেষকৈ শংকৰী সত্ৰত প্ৰচলিত বাগ-মালিতাবোৰ উল্লেখনীয়কৈ চৰিত্ৰক ৰেখা কৰি পৰ্য্যবেক্ষিত হৈছে। বিশ্বাস প্ৰচলিত

আছে যে, এই মালিতাবোৰ ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণই বিভিন্ন সময়ত আৰু বিভিন্ন প্ৰসংগত গাইছিল। উদাহৰণস্বৰূপে মধু আৰু কৈটভক বধ কৰি বেদ উদ্ধাৰ কৰাৰ প্ৰসংগত কৃষ্ণই সিন্ধুৰা বাগ গাইছিল। সত্যভামাৰ বাবে ইন্দুক পৰাজয় কৰি পাবিজাত পুষ্প হৰণ কৰাৰ সময়ত কৃষ্ণই কলাগ বাগ গাইছিল। অক্ৰুৰৰ মন্দিৰলৈ অহাৰ প্ৰসংগত কৃষ্ণই শ্ৰীবাগ গাইছিল। সৈবজ্ঞীক দেখা কৰিবলৈ যোৱাৰ সন্দৰ্ভত কৃষ্ণই গাইছিল গান্ধাৰ বাগ।*

দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি সংগীততো কেইটিমান বাগ মালিতাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। অৱশ্যে দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি অমৃত'নত বিশেষকৈ আউনীআটী আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতত বাগ মালিতাৰ প্ৰচলন নাই, বাগ লক্ষণ বা বাগ-ধ্যানবহে চলতি থকা দেখা যায়। আউনীআটী সত্ৰৰ ওজাপালি সংগীতত স্থান পোৱা সাৰং-বাগ লক্ষণটি তলত দিয়া হ'ল। যেনে

কং বকণ ভন্তু যেনে উৰিত ভাৱ

বীৰ বাঁপ বংগে ধংগ ।

অংগ শান্তিত যেনে গজদন্ত বিশাল বৰ

সুন্দৰ সাৰং বাগ মহান

তা না না না না না না ॥১০

দক্ষিণ কামৰূপৰ ব্যাসগোৱা আৰু বৰপেটা সত্ৰৰ বাহ ওজাপালি আৰু নগঞা ওজাপালি-সংগীতত বিভিন্ন বাগ-ৰূপৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়।

৫ বাগ গোৱাৰ সময় :

বাগ বা বাগিনী যিকোনো সময়তে গাব নোৱাৰি। প্ৰত্যেকোটা বাগ বা বাগিনী গোৱাৰ সময় নিৰ্দিষ্ট কৰি দিয়াৰ পৰম্পৰা ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীত ধাৰাত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। ব্যাস ওজাপালি-

* M Neog, *op-cit*, P 286

• সৰ্বদেৱতা শ্ৰীমহেশ্বৰ বক্স ওজা, আউনীআটীসত্ৰ, ৮।১১।৮৪

সংগীততো নিৰ্দিষ্ট বাগ নিৰ্দিষ্ট সময়তহে গাব পাৰি। তলত ব্যাস ওজাপালি-সংগীতত সচৰাচৰ ব্যৱহৃত পোন্ধৰটা বাগ-বাগিনী গোৱাব প্ৰসংগত কিদৰে নিৰ্দিষ্ট সময়ত নিৰ্দিষ্ট বাগ বা বাগিনী গোৱাব ওপৰত বিশেষভাৱে গুৰুত্ব দিয়া হয় তাৰ আভাস দিয়া হ'ল

- ক প্ৰভাত সময়ত . পূবদ্বী ,
 খ ছপৰীয়া ভৈৰৱী আৰু ধনঞ্জী ,
 গ বিয়লি শ্ৰীগান্ধাৰ, কল্যাণ আৰু বৰাবি ,
 ঘ গধূলি বেজী বা লেজী, চৌৰথ, বেহাগ বা দেশাগ ,
 ঙ আগনিশা সাবংগ, চান্দন আৰু মেঘ ,
 চ পাছনিশা বামগিৰি, বসন্ত আৰু সুহাই ।

বাগ বাগিনীৰ গোৱা সময় সম্পৰ্কীয় পৰম্পৰাগত মালিতা এটিবোৰে প্ৰচলন দৰঙৰ ব্যাস ওজাপালি সংগীত ধাৰাত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। উদাহৰণ স্বৰূপে মালিতাটো তলত দিয়া হ'ল

ইন্দ্ৰব সভাত গন্ধৰ্ব আছিল বসি।
 পুছিলন্ত ইন্দ্ৰে কথা পৰম হৰিষি ॥
 কোনবেল কোন বাগ গাইবাক বুজাই।
 কহিও গন্ধৰ্ব আৱে আৰাক বুজাই ॥
 গন্ধৰ্ব বোলন্ত কথা শুনি সুৰপতি।
 প্ৰভাতত পূবদ্বী বাগ গাইবাক বুজতি ॥
 মধ্যাহ্ন কালত গাইব ভৈৰৱী ধনশিৰি।
 অপৰাহ্নে শ্ৰীগান্ধাৰ কল্যাণ বৰাবি ॥
 সন্ধ্যাকাল গাইব বেজি চৌৰথ দেশাগ।
 সাবংগ চান্দন মেঘ গাইব নিশাতাগ ॥
 শেষৰাত্ৰি বামগিৰি বসন্ত সুহাই।
 এহি অন্ধক্ৰমে বাগ গাইবাক বুজাই ॥
 ইন্দ্ৰব আবেশে পাছে কাল অন্ধৰি।
 চিত্ৰসেনে গাইল বাগ শ্ৰী বে গান্ধাৰ ॥^{১১}

সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীততো সময় ও মূসবি বাগ গোৱাব পৰম্পৰা প্ৰচলিত। তলত সময় অমূসবি বাগবোৰ ভাগ কৰি দেখুৱা হ'ল

(ক) প্ৰভাতবপৰা মধ্যাহ্নলৈ অহিব, কল্যাণ, কো, কোবি, ললিত, শ্ৰাম, শ্ৰামগৰা,

(খ) মধ্যাহ্নবপৰা সূৰ্য্যাস্তলৈ কেদাৰ, গান্ধাৰ, গোবী, তুড-বসন্ত, বসন্ত, তুড ভাটিয়ালী, ধনত্ৰী, পয়াব, বৰাডি, বসন্ত, ভাটিয়ালী মাধুব, ত্ৰী, ত্ৰীগান্ধাৰ আৰু ত্ৰীপয়াব,

(গ) ১৫লি আশোৱাবি চালেংগি, পৰজ, সেলোৱাবা আৰু সাৰংগ,

(ঘ) আগনিশা কানাডা, নাটমল্লাব, মল্লাব, শিছুৰা আৰু মুহাই,

(ঙ) শেষ নিশা কামাদ, ভূপালী আৰু মধ্যালি আৰু

(চ) প্ৰভাতত ভূপালী আৰু পূবৰী।^{১৭}

ওপৰোল্লিখিত বিভাজন য় সম্পূৰ্ণভাৱে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীত-পৰম্পৰা আশ্ৰয়ী হৈছে নহয়। উদাহৰণ স্বৰূপে আমি 'পূবৰী' বাগলৈ আঙুলিয়াব পৰোঁ। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ পৰম্পৰামতে 'পূবৰী' বাগ সন্ধিয়াহে গোৱা উচিত। ইয়াৰ বিপৰীতে ব্যাস ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি সংগীত ধাৰাত 'পূবৰী' প্ৰভাত কালৰ বাগ, অৰ্থাৎ এই বাগকণটি প্ৰভাততহে গাব লাগে। ব্যাস ওজাপালি সংগীত ধাৰাত 'তৈবৰী' বাগ শেষ- নিশাৰ বাগ ৰূপাহ পৰিচিত। ইয়াৰ বিপৰীতে 'সংগীত-মকবন্দ'ৰ মতে তৈবৰী বাগ গোৱাব উপযুক্ত সময় প্ৰভাত। এই বিভিন্নতাৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি ক'ব পাৰি যে, বাগৰ সময় নিৰ্ধাৰণত কামৰূপ-অসমৰ সংগীত ধাৰাই নিজা পৰম্পৰাহে অনুসৰণ কৰে।

৬৬ লুকমানি ওজাপালি-সংগীতত বাগ-বাগিনীৰ স্থিতি:

ইতিমধ্যে আলোচনা কৰি অহা হৈছে যে, কৰা আৰু পূব

কামৰূপৰ শূকনানি ওজাপালি সংগীতত ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ প্ৰভাৱ সুদূৰ প্ৰসাৰী। গতিকে শূকনানি ওজাপালি সংগীততো ব্যাস ওজাপালি-সংগীতৰ সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য অব্যাহতভাৱে বৰ্দ্ধিত হৈ আহিছে। বাগ বাগিনীৰ প্ৰসংগতো ইয়াৰ ব্যতিক্ৰম পৰিলক্ষিত নহয়। শূকনানি ওজাপালিৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহকসকলৰ মতে এইবিধ সংগীতত শ্ৰী, মল্লাৰ, ভাঠিয়ালী, নাট, কুশুনা, পটমল্লবী আদি বাগ-বাগিনীৰ প্ৰয়োগ পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে। দৰঙৰ বিখ্যাত শূকনানি ওজা ৩লয়লু শৰ্মা আৰু ৩পেললু শৰ্মাই (চুয়াগৰাকী ওজা ব্যাসপাৰা গাঁৱৰ) বিভিন্ন বাগত বেউলাৰ কাহিনী গাইছিল।^{১৩} দৰঙৰ শূকনানি ওজাপালি সংগীতত বাগৰ পূৰ্ণ বা আংশিক স্থিতি লক্ষ্য কৰিব পাৰি। ব্যাস ওজাপালি সংগীতত ব্যৱহৃত বাগ-বাগিনী আৰু শূকনানি ওজাপালি সংগীতত প্ৰয়োগ কৰা বাগ বাগিনীৰ মাজত পাৰ্থক্য এয়ে যে, প্ৰথমবিধ সংগীত ধাৰাত বাগৰূপ-প্ৰয়োগৰ পূৰ্বেই সেই বাগ বা বাগিনী বিলম্বৰ মালিতা গোৱাটো অপৰিহাৰ্য্য, কিন্তু দ্বিতীয় বিধ সংগীত ধাৰাত বাগ বাগিনী প্ৰয়োগৰ পূৰ্বে সেই বাগ বা বাগিনী ৰূপৰ মালিতা গোৱাটো অপৰিহাৰ্য্য নহয়।^{১৪} অৱশ্যে পূজাৰ প্ৰসংগত হ'ল এটা বাগ মালিতা গোৱাৰ পৰম্পৰা এইবিধ সংগীত ধাৰাত নোহোৱা নহয়। মাজে মাজে আকৌ বাগৰ পৰিৱৰ্ত্ত উচ্চ স্বৰতো গীত-পদ গোৱা দেখা যায়। উচ্চ স্বৰত গোৱা গীত-পদত সাধাৰণতে বাগৰ স্থিতি লক্ষ্য কৰা নাযায়। উত্তৰ কামৰূপ আৰু দক্ষিণ কামৰূপৰ শূকনানি বা মনসা-পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি-সংগীতত বাগৰ প্ৰাধান্য নাই, সেইবোৰ সুৰৰ ওপৰতহে প্ৰতিষ্ঠিত।

৬৭ বিষহৰী-গান বা গীতগাৱা ওজাপালি-সংগীত :

‘বিষহৰী-গান’ বা ‘গীতগাৱা’ ওজাপালি-সংগীতত বাগৰ প্ৰাধান্য লক্ষ্য কৰিব পাৰি। সাধাৰণতে মনসা বা বিষহৰীৰ লগত জৰিত

১৩ সংগ্ৰহভাণ্ডা আচাৰ্য্য বনোৰঞ্জন শাস্ত্ৰী নলবাৰী ৩৪৮১

১৪ (—) উচ্চ স্বৰত

গীত-পদবোৰ ধনঞ্জী, সুহাই, বসন্ত, সিদ্ধুবা আদি বিভিন্ন বাগত গোৱা হয়।^৫ গতিকে এইবিধ সংগীত বাগ প্ৰধান বুলি কোৱাই ভাল।

৬৮ মাৰে-গান-সংগীত :

দক্ষিণ কামৰূপৰ বকো অঞ্চল আৰু গোৱালপাৰা জিলাত প্ৰচলিত 'মাৰে গান' বা 'মাৰেগোৱা ওজাপালি'-সংগীতত 'বাগ'-প্ৰত্যয়নৰ প্ৰচলন নাই, কিন্তু 'ঢেং' আৰু 'মুৰ'-প্ৰত্যয়নৰ প্ৰচলন লক্ষ্য কৰিব পাৰি।^{১৬} সম্ভৱ 'মাৰে-গান'ৰ প্ৰসংগত প্ৰয়োগ কৰা 'ঢেং' পদে বাগ কণক সূচিত কৰা নাই, 'মুৰ'কহে সূচিত কৰিছে। এইবিধ সংগীত মূৰ প্ৰধান।

৬৯ তুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীত :

তুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীততো বাগ-বাগিনী প্ৰত্যয়নৰ প্ৰচলন নাই, মূৰ-ধাৰণাৰহে প্ৰচলন দেখা যায় অৰ্থাৎ এইবিধ সংগীতো মূৰৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। তুকুৰীয়া ওজাপালি-সংগীতত ব্যৱহৃত মূৰ ধাৰণাক চুটা ভাগত ভাগ কৰিব পাৰি (ক) ই মূৰ আৰু (খ) বি-মূৰ। 'ই-মূৰ' নবম বা চুটি মূৰ আৰু 'বি-মূৰ' 'চোখা' অৰ্থাৎ দীঘলীয়া মূৰ। অৱশ্যে মূৰ-প্ৰত্যয়নক সূচিত কৰাৰ প্ৰসংগত তুকুৰীয়া ওজাপালি সংগীততো 'ঢেং' পদৰ প্ৰয়োগ নথকা নহয়।^{১৭}

৬১০ ওজাপালি-সংগীতত মূৰ-ধাৰণা :

সাংগীতিক গুণ সম্পন্ন আৰু সুবাস্তৱ ধৰ্ম্মৰ নাম মূৰ। মূৰৰ উচ্চ আৰু নিম্নগাত্ৰাবধাৰা সাংগীতিক গুণ বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হয়। এই প্ৰসংগত মনত ৰখা ভাল হ'ব যে, মূৰ আৰু ক্ৰান্তি একে

৫	সংবাদধাতা	শ্ৰীৰামেশ শৰ্মা গীতাঙ্গ (৭১) বামুনতহালকুছি	১৮৮৮
৬	(—)	শ্ৰীৰামেশ শৰ্মা বাত' ওজা' (৫০) বামুনীপাণ্ড, বকো	১৯১১৮৭
১৭	(—)	শ্ৰী দাকানো বাত' ওজা' (৮২) দাকানো, দক্ষিণ কামৰূপ,	

নহয়। বীণৰ তন্ত্ৰডাল স্পৰ্শ কৰাৰ লগে লগে হোৱা ধনিৰ নামেই ঋতি আৰু ঋতিৰ অনুবৰ্ণনেই স্বৰ। উচ্চাৰণৰ স্থান অনুসৰি স্বৰক তিনি ভাগত বিভক্ত কৰাৰ আদৰ্শ পোৱা যায় 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত। যেনে মস্ত্ৰ, মধ্য আৰু তাৰ। স্ফদয়ত উচ্চাৰিত হোৱা স্বৰেই মস্ত্ৰ বা নিম্ন, কণ্ঠত উচ্চাৰিত হোৱা স্বৰেই মধ্য আৰু মূৰত উচ্চাৰিত হোৱা স্বৰেই তাৰ অৰ্থাৎ উচ্চ।^{১৮} শাৰংগদোহৰু তেওঁৰ 'সংগীত বন্ধাকৰ' গ্ৰন্থত স্বৰক মস্ত্ৰ, মধ্য আৰু তাৰ—এই তিনি ভাগত বিভক্ত কৰিছে।^{১৯}

ওজাপালি-সংগীতত বিশৰবকৈ ব্যাস সংগীতত স্বৰক ঘোৰ (= মধ্য), মস্ত্ৰ (= মস্ত্ৰ) আৰু ছাৰ (= তাৰ) এই তিনিটা ভাগত বিভক্ত কৰা হৈছে।^{২০} ইয়াৰপৰা অনুমান কৰিব পাৰি যে, ব্যাসওজাপালি সংগীত ভাৰতৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীত পৰম্পৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত।

কোনো কোনো ব্যাসওজাই আকৌ 'স্বৰ'ক তলত দিয়া ধৰণেও ভাগ কৰে। যেনে

- (ক) নাভিস্বৰ অৰ্থাৎ নাভিস্বৰ অৰ্থাৎ মস্ত্ৰ,
- (খ) নাকস্বৰ অৰ্থাৎ নাসিক্যস্বৰ অৰ্থাৎ মধ্য, আৰু
- (গ) তালুস্বৰ অৰ্থাৎ তালব্যস্বৰ অৰ্থাৎ তাৰ।^{২১}

অসমৰ আন এগৰাকী কৃতী সংগীতজ্ঞ শ্ৰীগঙ্কোবাম বান্ধনৰ মতে স্বৰক পাঁচ প্ৰকাৰে ভাগ কৰিব পাৰি। যেনে (ক) উম্কাৰ, (খ) হুম্কাৰ, (গ) তাৰ (ঘ) ঘোৰ আৰু (ঙ) মৰদন (মস্ত্ৰ)।^{২২}

স্বৰ বিভাজনৰ পৰম্পৰা সম্বন্ধীয় ওজাপালি, বৰপেটাৰ ব্যাসওজাপালি, নগঞা ওজাপালি আৰু নুকনানি ওজাপালি-সংগীততো দেখা

১৮ নাট্যশাস্ত্ৰ ৭৩২ পৃ ৮৫৮৬

১৯ সংগীত বন্ধাকৰ, ১ ৩১৩৯

২০ N C Sarma *Essays on the Folklore of North Eastern India* P 81

২১ ড° বীৰেন্দ্ৰ নাথ বৰুৱা দৌলভূত।

২২ লংবাৰদাৰ্তা : শ্ৰীগঙ্কোবাম বান্ধন, ভৰাকুহি, ১৭/৮/৮৪

যায়। সংগীতত স্বৰ থাকিবই, কিন্তু কথা হৈছে সেই স্বৰ নৃন্দ-
ভাৱে বিভাজন কৰা হয়নে নহয় তাৰ ওপৰতহে স্বৰ বিভাজন-পদ্ধতি
নিৰ্ভৰ কৰে। যাবে গান আৰু তুকুৰীয়া ওজাপালি সংগীতত
উচ্চস্বৰ বা নিম্নস্বৰ বা মধ্যস্বৰক বুজাবৰ কাৰণে বিশেষ পৰিভাষা
ব্যৱহাৰ কৰা দেখা নাযায়।

৬১১ ওজাপালি-সংগীতত তালৰ স্থিতি :

‘নাট্যশাস্ত্ৰ’ৰ মতে তাল (অৰ্থাৎ rhythm) পদটো ‘তাল’
পদৰপৰা আহিছে আৰু ই ‘প্ৰতিষ্ঠা’ অৰ্থাৎ ‘স্থিৰতা’ অৰ্থ নুচিত
কৰে ‘তালে ভৱন্তাল ।’^{২০} সংগীত কলাৰ বুনয়াদ ৰচনা
কৰে তালে। সংগীত-শাস্ত্ৰ প্ৰণেতা দামোদৰে উল্লেখ কৰিছে যে,
কণ্ঠ্য-সংগীত, বাদ্য-সংগীত আৰু নৃত্য এই তিনিয়োক এক প্ৰকাৰে
মদমন্ত হস্তী বুলিব পাৰি, তাল হ’ল এই মদমন্ত হস্তীৰ অংকুল
সদৃশ। ভাৰতীয় সংগীত শৈলীত তালৰ ভূমিকা অতিকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ।
গীত নৃত্যৰ সময়, গতি, পদক্ষেপ আদিৰ প্ৰসংগত তালে বিভিন্ন
প্ৰকাৰী সম্পন্ন কৰে।

বাস ওজাপালি-সংগীতত তালৰ ভূমিকা ভাংপৰ্যাপূৰ্ণ। এইবিধ
সংগীতত প্ৰত্যেক প্ৰকাৰ তালৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়, যেন :
(ক) চাবতাল, (খ) চৌতাল, (গ) জিকৰি তাল, (ঘ) লেচাবি তাল
আৰু (ঙ) ঠোকা তাল।^{২১} শংকৰী-সত্ৰৰ ওজাপালি সংগীতত
চাবতাল, জাপতাল আৰু তেতাল এই তিনিবিধ তালৰ প্ৰয়োগ
দেখা যায়।^{২২} বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি-সংগীতত চাবতাল,
চৌতাল, ঠোকাতাল আদিৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়।^{২৩} আউনীজাটী

২০ নাট্য-শাস্ত্ৰ, ৪ৰ্থ বঙ, পৃ ১৫২

২১ সংবাদবাহা অকুঠানৰ বাগ ওজা পদ্য

২২ M Neog *Sattriyā Dances of Assam and Rhythms* p. 27

২৩ সংবাদবাহা অকুঠানৰ বাগ ওজা (৪৮), বৰপেটা সত্ৰ, ৩৩।৮০

আৰু দক্ষিণপাট সত্ৰৰ ওজাপালি-সংগীতত বেপনি তাল, ঠেঠকি তাল, হুঠকি তাল, জিকাৰ তাল আৰু কৰতালি—এই পাঁচ প্ৰকাৰ তাল ব্যৱহাৰ কৰে।^{১৭} নগঞা ওজাপালি-সংগীতত চাবতাল, চৌতাল, ঠোঁকাতাল আদিৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। হুৰ্গাবৰী ওজাপালি-সংগীতত খেমটা আৰু কাহাবৰা নামৰ দুবিধ তাল ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল।^{১৮} ভাইৰা ওজাপালিত ধিয়তাল, চৌতালী, একচেৰীয়া তাল, ঠুকনী তাল আদিৰ প্ৰচলন আছে।^{১৯}

শুকনানি ওজাপালি-সংগীতত বন্দনা নাইবা বান্ধা, দোপনি, চিটকনি, চৌতাল, কপহী, খুটিতাল, মালচী আদি বিভিন্ন তালৰ প্ৰচলন দেখা যায়।^{২০} কামৰূপৰ মনসা পূজাৰ লগত জৰিত ওজাপালি সংগীতত পঞ্চ প্ৰকাৰ তালৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়, যেনে বন্দনা, কপহী, তিনিকুৰীয়া, চৌতাল আৰু পাঁচকুৰীয়া।^{২১} বিষহৰী-গানত সাধাৰণতে তিনি প্ৰকাৰ তালৰ ব্যৱহাৰ লক্ষ্য কৰিব পাৰি একুৰীয়া, দুকুৰীয়া আৰু তিনিকুৰীয়া।^{২২} ‘মাবে-গান’ত একুৰীয়া, দুকুৰীয়া আৰু তিনিকুৰীয়া তালৰ ব্যৱহাৰ দেখা যায়।^{২৩} তুকুৰীয়া ওজাপালিত দুপ্ৰকাৰৰ তাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়, যেন চিং চপ্ (তুকুৰীয়া) আৰু চিং চপ চপ্ (তিনি-কুৰীয়া)।^{২৪}

১৭ স বাহাদুৰীয়া ত্ৰিযহেশ্বৰ বড়া ওজা আউনীআটীসত্ৰ ৮।১১।৮৪

১৮ কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ শ্ৰী পৰিচয় পৃ ১০

২১ সংবাদদাতা ত্ৰিসত্যবাহ বেজবৰুৱা (৫০) আগৰ ২২।৮২

২০ (—) ত্ৰিগুৰু চন্দ্ৰ নাথ ওজা (৫), গৰখুটি, বৰং, ৩।১।৮৪

২ (—) ত্ৰিভবেন শৰ্মা ওজা (৭০), কাংকুণ, ৩২।৮৪

২২ (—) ত্ৰিযহেশ্বৰ শৰ্মা গীতাল (৭১), বায়ুণ ওৱাজকুছি, ১২।৮।৮৮

২৩ (—) ত্ৰিখেলোৱাৰ বাতা ওজা, বাহুবীৰগাঁও, ১।১১।৮৭

২৪ (—) ত্ৰিখাকানো বাতা ওজা, জাকীও, ২৩।১২।৮৮

সপ্তম অধ্যায়

ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ সাংগীতিক দিশ : নৃত্য

৭১ নৃত্য :

নৃত্য অবিহনে সংগীত অসম্পূৰ্ণ। গীত বাচিক ব্যাপাৰ আৰু নৃত্য, গীতৰ চাক্ষুষ অভিব্যক্তি। গীতৰ ৰূপ নাই, ই অৰূপ, ৰূপ প্ৰদান কৰে নৃত্যই। নৃত্যই গীতত প্ৰদান কৰে সৌন্দৰ্য আৰু মাধুৰ্য। ওজাপালি সংগীত, নৃত্য, নাট্য আৰু গীতৰ সমন্বয়। ওজাপালি-অনুষ্ঠানত নৃত্য-দিশৰ ওপৰত ইমানেই গুৰুত্ব দিয়া হয় যে, এই অনুষ্ঠান বিশেষকৈ নৃত্যহে বোলা হয়, বেনে বৰপেটা সত্বেৰ ওজাপালি নৃত্য, নগঞা ওজা নৃত্য ইত্যাদি। ওজা আৰু পালি উভয়ে বাচিক গীত-পদক চাক্ষুষ বা দৃশ্যগত ৰূপ প্ৰদান কৰে নৃত্যৰ মাধ্যমত। ওজাপালি সামূহিক নৃত্য (ballet form)।

বাস ওজাপালিয়ে পঞ্চ প্ৰকাৰৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। 'নৃত্য' অৰ্থ সৃষ্টিত কৰাৰ প্ৰসংগত ওজা আৰু পালিয়ে পাক, ঘূৰণ, নাচ আদি পদমে ব্যৱহাৰ কৰে। বাস ওজাপালিয়ে প্ৰদৰ্শন কৰা পঞ্চ প্ৰকাৰ নৃত্যৰ পৰিসীমাত (ক) ঘূৰুৰ নাচ, (খ) হংসিনী নাচ, (গ) ধূপুনী নাচ, (ঘ) নট্টা নাচ আৰু (ঙ) পাবোৱা ঘূৰনী নাচ সামৰিব পাৰি।

সত্ৰীয়া ওজাপালিত গীত-পদৰ ভাৱ অনুসৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে ওজাপালিয়ে যদি 'কালিয়দমন' বস্তুৰ গীত গায়, তেনেহ'লে ওজাই কুক, কালিনাপ আদিৰ নৃত্যভঙ্গী প্ৰদৰ্শন কৰিব আৰু অনুৰূপে পালিসকলেও সেই নৃত্যভঙ্গী দেখুৱাব।

‘নৃত্য’ৰ অৰ্থ সূচিত কৰিবলৈ সত্ৰীয়া ওজাপালিয়েও ‘পাক’ পদটো ব্যৱহাৰ কৰে, যেনে ‘চকোৱা পাক’। নগঞা ওজাপালিতো বিভিন্ন প্ৰকাৰ নৃত্যৰ প্ৰচলন দেখা যায়। ভাইৰা ওজাপালিত ঘূৰণী নাচ, চৌতালি নাচ, থিয় নাচ আদিৰ প্ৰচলন আছে।^১

মুকনানি ওজাপালি-সংগীততো বিভিন্ন নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰা দেখা যায়। এই নৃত্যভংগীসমূহৰ ভিতৰত মৈৰা নাচন, পাৰোৱা ঘূৰণী, কপহী, খৰকা বা কয়ীয়া, বে.নাচন, লেছাৰি নাচন, উৰা-ঘূৰণ, ককল (ককাল) ভাঙা আদি নৃত্য বা নাচনেই উল্লেখযোগ্য। ‘মাৰে-গান’ৰ ওজা আৰু পালিয়েও বিভিন্ন নাচন প্ৰদৰ্শন কৰে। এই নাচনসমূহৰ ভিতৰত দলিভাঙা, কুটি ঘূৰুৱা, খুটি, গুই, চালেঙি, দীঘ, পখালি, হুইপকীয়া, তিনিপকীয়া, সাঁথ বেৰাণি, ওজা বুৰণি, ঠেলা, দলিভাঙা, ঘোঁৰা খটনি, লগুণ, নেউল, ডেঙল মচৰা আদি নাচনেই উল্লেখযোগ্য।^২ ‘মাৰে-গান’ৰ লগত অংগাংগী-ভাৱে জৰিত মেধানী বা দধনৌয়েও বিভিন্ন নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। এই নৃত্যভংগীসমূহৰ ভিতৰত শাৰীদেও নামানিৰ প্ৰসংগত অলুঠিত কৰা নৃত্য নিশ্চিতভাৱে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। ইয়াৰ বাহিৰেও মেধানীৰ দ্বাৰা বামুণ-বামুণীৰ নাচ, বাভা নাচ, কছাৰী নাচ, গাবো নাচ, ঘৰিনী নাচ, লংদেও নাচ, চণ্ডী নাচ, ঘটেমৰী নাচ, ময়নাপক্ষীৰ নাচ, সবম্ভতী নাচ, কেঁচাই-খাইতীৰ নাচ, বণচণ্ডী নাচ, পাৰোৱাদেৱী নাচ আদি অলুঠিত হয়।^৩

বিষহবী-গান বা ঢুকুৰীয়া ওজাপালি অনুষ্ঠান বহা অৱস্থাত অলুঠিত হোৱা বাবে এই দুবিধ ওজাপালিত নৃত্যৰ পূৰ্ণ অভিব্যক্তি প্ৰকাশ নোহোৱাই স্বাভাৱিক, কিয়নো থিয় অৱস্থাত পৰিদ্ৰেখন

১ লংঘাৰহাডা ত্ৰিসত্ৰীয়াৰ বৈজয়কৱা (৫) আগৰা, ২০২৮২

২ (—) ত্ৰিখেলবাৰ বাতা ওজা (৫০) বামুণীপাঠ, ১১১৮৭

৩ প্ৰাপেখৰ বাতা (দল্লা) বায়াৰম্ভী বিবহৰি, কুৰিকা, পৃ: ১১

কৰা গীতৰ লগত নৃত্য-ভংগী প্ৰদৰ্শন কৰা সহজ, কিন্তু বহা অঙ্কুষ্ঠাত গোৱা গীত, নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শনৰ বাবে অক্ষুণ্ণ নহয়। তজ্জাত গীত আৱৃদ্ধিৰ লগে লগে ওজা আৰু পালি উভয়ে যন্তক, হস্ত, দেহাৱয়ব মূহুৰ্ত্তান্তে সঞ্চালন কৰি নৃত্যভংগীৰ আংশিক প্ৰকাশন সম্ভৱ কৰি তোলে। দ্বিতীয়তে, তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ লগত জৰিত 'দধনী'য়ে বিভিন্ন নৃত্যভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে।

৭২ গতি:

ওজাপালি অঙ্কুষ্ঠানত 'গতি'ৰ বিস্তৃতিমানতা অসীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। ব্যাস ওজাপালি নৃত্যত 'গতি'ৰ সলনি বুলন, বুলনি, চলনা খোজ আদি শব্দহে ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কোনো কোনো প্ৰসংগত 'গমন' শব্দ প্ৰয়োগ কৰিও গতিৰ অৰ্থ সূচিত কৰা দেখা যায়। 'পদ্য-পুৰাণ'ৰ গীততো 'গতি'ৰ সলনি 'গমন' পদটোৰ প্ৰয়োগহে পৰিদৃষ্ট হয়, যেন

গৈবাব গমন কালাবে এ'হ এ

যায় বে যায় যায়।

বশে'দাব কো'ল চাহাল যত্ৰবায় ॥

'অভিনয় দৰ্পণ'ত চাৰি প্ৰকাৰ গতিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। যেনে. (ক) যন্তল (Stadling), (খ) উৎপ্লৱন (Leaping or jumping movement), (গ) ভ্ৰমণী (flight movement) আৰু (ঘ) পদচাৰী বা চাৰী (gait)।^৪

ব্যাস ওজাপালিৰ পৰিসীমাত 'চাৰী' পদৰ প্ৰয়োগ দেখা নাযায়। অৱশ্যে 'চাৰী'ৰ সলনি 'চলন'পদটোবহে জনপ্ৰিয়তা লক্ষ্য কৰিব পাৰি। গতিকে 'চাৰী'য়ে বে, ব্যাস ওজাপালিৰ প্ৰসংগত

‘চলন’ৰূপে ব্যৱহৃত হৈছে তাত সন্দেহ নাই। ‘অভিনয়-দৰ্পণ’ত চলনৰ সূত্ৰ এনেদৰে দিছে

“স্বস্থানাত্ স্বস্থ পাদস্ত চলনচলনং ভৱেৎ ।”

অৰ্থাৎ স্বাভাৱিক স্থানবৰণৰা এখোজ আগবঢ়াই দিয়াৰ ন মৈই চলন।

এই কালবৰণৰা ‘অভিনয়-দৰ্পণ’ত উল্লেখ থকা চলন আৰু ওজাপালি নৃত্যত ব্যৱহৃত ‘চলন’ পদৰ অৰ্থ আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ কালবৰণৰা একে। ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ বিভিন্ন অংগবোৰৰ উল্লেখ ‘নাট্যশাস্ত্ৰ’, ‘অভিনয় দৰ্পণ’ আদি গ্ৰন্থত পোৱা যায়। এই অংগবোৰৰ ভিতৰত মণ্ডল (stading), উৎপন্নন (leaping and jumping movement), ত্ৰম্বী (flight movement), চাৰী (gait) আদি কম-বেছি পৰিমাণ ওজাপালি নৃত্যত বিশেষকৈ ব্যাস ওজাপালি আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি নৃত্যত লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অৱশ্যে শূকনানি ওজাপালি নৃত্যতো ইয়াৰ আভাস নথকা নহয়।

‘অভিনয়-দৰ্পণ’ত দহ প্ৰকাৰ গতিৰ উল্লেখ পোৱা যায়। যেনে হংসিনী, ময়ূৰী, মৃগী, গজলীলা, তুৰংগিনী, সিংহী, ভূজংগী, মথুকী, বীৰা আৰু মানৱী।^১ এই দহবিধ গতিৰ ভিতৰত হংসিনী, মৈৰা, বা ময়ূৰী, মৃগ, গজ আৰু সপিল (ভূজংগী) গতিৰ প্ৰয়োগ ব্যাস ওজাপালি নৃত্যত লক্ষ্য কৰা যায়।^২ ভাইৰা ওজাপালিতো বিভিন্ন ‘খোজ’ বা চলন বা গতিৰ বিস্তাৰিত অৱকাৰ কৰিব নোৱাৰি।^৩ শূকনানি ওজাপালি নৃত্যতো বিভিন্ন গতি বা চলন বা খোজ বা বুলনৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। এইবোৰৰ ভিতৰত মৈৰা বুলন (ময়ূৰী),

১ M Ghosh (ed) *op cit* S N 301

২ M Ghosh (ed), *op cit* S N 3(9-10)

৩ সংবাদবাৰ্তা। শ্ৰীনবোৰৰ দৰ্শন ককতা

শ্ৰীমূৰ্খৰ নাথ ওজা

৮ (—) শ্ৰীসত্যাবান বেজবৰুৱা (৫০, আগষ্ট, ১৯৮১)

হাতী বুলন (গজলীলা), ঘোঁরা বুলন (ঘুংগিনি), বেং বুলন (মণ্ডকী) আৰু ধুপনি বুলন উল্লেখযোগ্য ।^{১০}

৭.৩ অসন বা দৃষ্টি :

‘নাট্যশাস্ত্ৰ’ৰ মতে ‘অসন’ বা ‘দৃষ্টি’ ৩৬ প্ৰকাৰৰ। অসনৰ প্ৰধান প্ৰকাৰ-বস উল্লেখ আৰু স্থায়ীভাৱে জাগ্ৰত কৰা। অৱশ্যে অস্থায়ী ভাৱে জাগ্ৰত কৰাৰ প্ৰসংগতো ‘অসন’ৰ কৃত্তিকা নোহোৱা নহয়।^{১১} ব্যাস ওজাপালি-নৃত্যত শৃংগাৰ, বীৰ, বৌদ্ধ, কৰুণ হস্তাদি বসোদ্ভেদৰ প্ৰসংগত ‘অসন’ৰ কৃত্তিকা তাত্পৰ্য্যপূৰ্ণ। দ্বিতীয়তে, চলন বা গতিৰ লগতো ‘অসন’ৰ প্ৰত্যেক সম্পৰ্ক বিস্তাৰিত।^{১২} ব্যাস ওজাপালি-পৰম্পৰাত ‘অসন’ পৰিভাষাৰ ব্যৱহাৰ নাই, যদিও ইয়াৰ পৰিভাৰ্তে ‘চখু’ বা ‘চকু’ আৰু ‘চান্ধন’ আদি পৰিভাষাৰে প্ৰয়োগ কৰা হয়। ‘চখু’ বা ‘চকু’ অথবা ‘চান্ধন’ শব্দৰ অৰ্থ আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ লগত ‘অসন’ৰ অৰ্থ আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ সাদৃশ্য স্পষ্ট। ব্যাস ওজাপালি-নৃত্যত প্ৰয়োগ হোৱা ‘অসন’ বা ‘চান্ধন’সমূহৰ ভিতৰত তলত উল্লেখ কৰাৰোৰ উল্লেখযোগ্য। যেনে : নেউল চান্ধন, বগুলা চান্ধন (বক অসন), ময়ন চকু আৰু ঘিটা চকু।

৭.৪. মুদ্ৰা, হস্ত, হাত :

ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্যত মুদ্ৰা বা হস্তভঙ্গীৰ কৃত্তিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। নৰ্ত্তকে নিজ অভিব্যক্তি তথাহুঁ অতিজ্ঞাপন কৰে মুদ্ৰাৰ সহায়ত। আঙ্গিক অভিনয়ৰ সাৰ্থকতা প্ৰতিপন্ন কৰাৰ প্ৰসংগত মুদ্ৰাৰ কৃত্তিকা

- ২ সংবাদদাতা : শ্ৰীমানত চন্দ্ৰ নাথ ওয়া (৬০), হিমাচাল, ১৮।১৮।১৮
- ১০ M Ghosh (ed) *Nāṭya Śāstra*, VIII 88-82
- ১১ সংবাদদাতা : আচাৰ্য্য যমোজ্ঞান শাস্ত্ৰী, কলকাতা, ২০১২।৮৩
- ১ : শ্ৰীমদেবৰ শৰ্মা কলকাতা, ১৮।১৮।১৮
- ২ : শ্ৰীমদেবৰ নাথ ওয়া, হিমাচাল, ১৮।১৮।১৮

অত্যন্ত গভীৰ। হস্ত-ভংগীত বৰ্তমান থাকে অভিভাৱন ক্ষমতা। গতিকে বস আৰু ভাৱ অভিজ্ঞাপনৰ প্ৰসংগত হস্ত-ভংগী বা মুদ্ৰাই বিশেষত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰা স্বাভাৱিক, 'নাট্য শাস্ত্ৰ'ত সংযুক্ত, অসংযুক্ত আৰু নৃত্যহস্তৰ সৈতে তিনিবিধ সাত প্ৰকাৰ মুদ্ৰাৰ উল্লেখ পোৱা যায়।^{১২} 'অভিনয়-দৰ্পণ'ত সংযুক্ত, অসংযুক্ত আৰু নৃত্যহস্তকে পৰি ছকুৰিএঘাৰবিধ মুদ্ৰাৰ উল্লেখ আছে।^{১৩} 'কালিকা-পুৰাণ'ত এণ আঠবিধ মুদ্ৰাৰ নাম পোৱা যায়।^{১৪}

ওজাপালি বিশেষকৈ ব্যাস ওজাপালি-নৃত্যত সংযুক্ত আৰু অসংযুক্ত উভয়বিধ মুদ্ৰাৰ প্ৰচলন দেখা যায়। মাহুখৰ নেওগৰমতে ব্যাসওজাপালি-নৃত্যৰ প্ৰসংগত ব্যৱহাৰ হোৱা মুদ্ৰা সমূহ 'কালিকা-পুৰাণ'ৰ নিচিনা কোনো তাত্ত্বিক গ্ৰন্থৰপৰা গ্ৰহণ কৰা হ'ব পাৰে।^{১৫} অক্সফোৰ্ডে নন্দিকেশ্বৰ কৃত 'অভিনয়-দৰ্পণ'ৰ সম্পাদক মনোমোহন ঘোষে মুদ্ৰাসমূহ তাত্ত্বিক-গ্ৰন্থৰপৰা আহৃত হোৱাৰ সপক্ষে যুক্তি দৰ্শোৱা নাই। তেওঁৰমতে ধৰ্মীয় ক্ৰিয়া-কাণ্ড আৰু আচাৰ-অহুষ্ঠানৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰা ভংগীও মুদ্ৰা নামেৰে পৰিচিত। তাত্ত্বিক মাৰ্গৰ সাধক-সকলে এনে ধৰণৰ মুদ্ৰা ব্যৱহাৰ কৰে। ভাৱৰ গভীৰতা প্ৰকাশ কৰিবলৈ আৰু পৰম শ্ৰুত অৰ্থাৎ 'মুদ' ব্ৰূজাবলৈহে তাত্ত্বিক সাধক-সকলে মুদ্ৰা প্ৰয়োগ কৰে। কিন্তু নৃত্য বা অভিনয়ত প্ৰদৰ্শন কৰা ভংগী তাত্ত্বিক মুদ্ৰাতকৈ বেলেগ।^{১৬}

ওপৰৰ আলোচনাৰপৰা সহজে বুজিব পাৰি যে, ব্যাস ওজাপালিৰ পৰিসীমাই সামৰি লোৱা মুদ্ৰাসমূহ কোনো তাত্ত্বিক গ্ৰন্থৰ-

১২ M Ghosh (ed) *Nāṭya Śāstra*, IX 4-17

১৩ (—) *Abhinayadarpana*, S N 87 208

১৪ কালিকা পুৰাণ ৬৬।৩২

১৫ M Naog *Sattvīyā Dances*, P 1:5

(ed): *The Hastamudrāśāstrī*, Intro P 7

১৬. M Ghosh (ed): *Abhinayadarpana*, Intro P 25

পৰা আৱৃত হোৱা নাই, বৰং 'নাট্যশাস্ত্ৰ' বা 'অভিনয়-দৰ্শন' আদিৰ লেখিৱা গ্ৰন্থৰপৰাহে গ্ৰহণ কৰা হ'ব পাৰে।

দৰ, আৰু কামৰূপৰ ওজাপালিৰ মাজত 'মুজা' পদৰ সলনি 'মুজা' আৰু 'মোচন' এই দুটি পৰিভাষাৰে প্ৰচলন দেখিবলৈ পোৱা যায়। 'মোচন' পদটো অসমীয়া মোচৰ, খাচুৰপৰা আহিব পাৰে, ইয়াৰ অৰ্থ পাক। সত্ৰীয়া ওজাপালি-নৃত্যত 'মুজা' পদটোৰ ব্যৱহাৰ নাই, 'হাত' পদটোৰে প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰিব পাৰি। অৱশ্যে দামোদৰী সত্ৰৰ ওজাপালি-নৃত্যত 'হাত' পদটোৰ ব্যৱহাৰ দেখা নাযায়, মুজা পদটিৰে ব্যৱহাৰ আৰু প্ৰয়োগ দেখা যায়।

বাসওজাপালি, সত্ৰীয়াওজাপালি আৰু শুকনানিওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকসকলে ওজাপালি নৃত্যৰ প্ৰসংগত প্ৰয়োগ কৰা প্ৰত্যেকটো মুজা নাইবা হাতৰ নাম নাজানে। মুজা বা হাতৰ নাম বিস্তৃতভাৱে নাজানিলেও ভেৰলৈকে এইবোৰ পৰম্পৰাগত-ভাৱেই শিকি আহিছে।

সত্ৰীয়া ওজাপালিৰ পতাক, ত্ৰিপতাক, অৰ্ধচন্দ্ৰ, শিখৰ, পদ্মকোষ, ভ্ৰমৰ, হংস, কপোত, কৰ্কট, বস্তিকা, মকৰ, গজদন্ত আদি বিভিন্ন হাত ব্যৱহাৰ কৰে।

দৰঙৰ বাস ওজাপালি আৰু শুকনানি ওজাপালি-নৃত্যৰ প্ৰসংগত ব্যৱহাৰ কৰা মুজাসমূহৰ ভিতৰত নিয়োজিত মুজাসমূহ উল্লেখ-যোগ্য। যেনে: ধ্বজ, হংসিনী, মুঠি, অৰ্ধচন্দ্ৰ, শিখৰ, ভ্ৰমৰী, পুংগ, শূন্যমুখ, সিহমুখ, ত্ৰিশূল, অংকুশ, মন্থ, অসিমুখ বীণা, ধনু, বস্তিক, অজলি, পদ্ম, কপোট, শিৱলিংগ, বৈৰাছালি, বেণু, ভৰক, কৰ্কা, বিহু, শিৱ, চক্ৰ, ধ্বজ, পদা, নাৰী, মকৰ, মণ্ডিতাৰ, মহাব, বজ্জ, পদ্ম, কেশবদন্ত, পক্ষী, হুহু, আলিঙ্গন, সিংহাসন।^{১১}

বৰপেটা সত্ৰৰ ব্যাহ ওজাপালি, নৰকা ওজাপালি আদিতো

গীত-পদ্য ভাৱৰ লগত সংগতি বন্ধা কৰি বিভিন্ন হস্ত বা হাত দিয়াৰ বীতি পৰম্পৰাগতভাৱে চলি আহিছে। তাইৰা ওজাপালি-নৃত্যতো বিভিন্ন হস্তমুদ্ৰাৰ প্ৰচলন দেখা যায়।

বিষহৰী-গান, মাৰে-গান, তুকুৰীয়া ওজাপালি আদিত গীতৰ বিষয়বস্তুৰ লগত সংগতি ৰাখি বিভিন্ন হস্তভংগী প্ৰদৰ্শন কৰে। অৱশ্যে মাৰে-গান আৰু তুকুৰীয়া ওজাপালিৰ প্ৰসংগত ‘হস্তভংগী’ বা ‘মুদ্ৰা’ পৰিভাষাৰ প্ৰচলন নাই, ‘হাতৰ চলনা’ পদটোহে ব্যৱহাৰ কৰে।^{১৮}

শ্ৰেষ্ঠ ওজাৰ বাবে চাৰিটা বৈশিষ্ট্যৰ বিশেষভাৱে প্ৰয়োজন। এই চাৰিটা বৈশিষ্ট্য হৈছে নাচন, কাচন, বচন আৰু মোচন।^{১৯} নৃত্য, পোছাক পৰিচ্ছদ, সংলাপ বা কথোপকথন আৰু মুদ্ৰা বা হাত—এই বৈশিষ্ট্য চাৰিটি অকল ওজাপালি-নৃত্যৰ বাবেই নহয়, আন আন অভিজ্ঞাপনিক নৃত্যৰ বাবেও প্ৰয়োজন। ওজাপালি-নৃত্যত ভাৰতীয় ৰাষ্ট্ৰীয় আৰু পৰম্পৰাগত নৃত্যশৈলীৰ অনেক সমল যে, অন্তৰ্নিহিত হৈ আছে তাৰ আভাস ইয়াৰপৰা পাব পাৰি।

১৮ লংগাবাডা শ্ৰীবোকাৰো ৰাডা (৮২), আৰগাঁও, ২৬।৯।৮৮

১৯ “নাচন কাচন বচন আৰু মোচন।

এই চাৰি বস্তু ওজাৰ প্ৰয়োজন।”

লংগাবাডা : শ্ৰীহৃৎমোহন মোহাৰী ; উক্ত ওজাবাদী কংসৰ

অষ্টম অধ্যায়

উপসংহাৰ

সৰ্বভাৰতীয় কথকতা-পৰম্পৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত অসমৰ ওজাপালি অল্পষ্ঠানৰ উদ্ভৱ বিকাশ, বিভিন্ন ৰূপ, প্ৰসংগ, আন্তৰ্জনিক দিশ, সাংগীতিক বৈশিষ্ট্য আদি বিভিন্ন দিশৰপৰা আলোচনা কৰা হৈছে— পূৰ্বতলী অধ্যায়সমূহত। এই আলোচনাৰপৰা সহজে অনুমান কৰিব পাৰি যে, অসমৰ ওজাপালি অল্পষ্ঠানত শাস্ত্ৰীয়, পৰম্পৰাগত আৰু লোকসংগীত আৰু বৃত্তাৰ সমন্বয় বৰ্তমান। আন নহ'লেও ব্যাস ওজাপালি-সংগীত আৰু সত্ৰীয়া ওজাপালি-সংগীত ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ নিকটবৰ্তী, বিহেতু শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ অনেক বৈশিষ্ট্য এই দুবিধ সংগীতত অধিকৃতভাৱে ৰক্ষিত হৈছে।

স্বত্বপাৰ্শ্বত অসমৰ ওজাপালিক বহুলভাৱে দুটা ভাগত ভাগ কৰা হৈছে উচিত। এই ভাগ দুটা এনেধৰণে বেখুৱাৰ পাৰি : (১) ব্যাস সংগীত বা ব্যাস ওজাপালি আৰু (২) বনসা-সংগীত বা বনসা বা বিবহৰী পূজাৰ জগত জৰিত ওজাপালি। এই দুটি স্বতন্ত্ৰ পৰম্পৰাৰপৰা বাকীবিলাক ওজাপালি-ৰূপৰ উদ্ভৱ হৈছে। বায়মন ওজাপালি, ভাইবা, দুৰ্গাবৰী, সত্ৰীয়া, মঙ্গলা আদি ওজাপালি ব্যাস-সংগীত বা ব্যাস ওজাপালিৰ শাখা-প্ৰশাখা বাখোন। তদুপৰি বুকনানি, বাবে-গান, বিবহৰী-গান, পদ্মা-পূৰণ আদি বিভিন্ন ওজাপালি-ৰূপবোৰো উৎস হৈছে— বনসা-সংগীত। অৱশ্যে 'দুৰ্গাবীয়া ওজাপালি'ক প্ৰত্যেকভাৱে বনসা-সংগীতৰ জগত জৰিত কৰিব নোৱাৰি—বিহেতু এইবিধ ওজাপালি বনসা বা বিবহৰী বা বনসানী

পূজাৰ প্ৰসংগৰ লগত সম্বন্ধযুক্ত নহয়। কিন্তু তুকুৰীয়া দেৱী, ঘৰদেৱতা নাৰায়ণীৰ বাহিৰে আন দেৱী নহয়। তেওঁৰ চাৰিত্ৰিক অভিব্যক্তি কল্যাণকামিতা আৰু অকল্যাণকামিতা উভয় বৈশিষ্ট্যই বৰ্ত্তমান। তুকুৰীয়া দেৱী লক্ষ্মী দেৱী ৰূপেও পৰিচিত। মনসা বা বিষহৰী দেৱীৰ চাৰিত্ৰিক অভিব্যক্তিৰ লগত তুকুৰীয়া দেৱীৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ অনেক সাদৃশ্য দেখা যায়। তুকুৰীয়া দেৱীৰ দৰে মনসা-বিষহৰী-বৰমানীদেৱীও কমলা, লক্ষ্মী, ঘৰদেৱতা নাৰায়ণী। গতিকে চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য আৰু প্ৰকাৰ্য্যৰ কালৰপৰা তুকুৰীয়া আৰু বিষহৰী-বৰমানীক একে গৰাকী দেৱীৰ দুটা অভিব্যক্তি বুলিব পাৰি। বোধকৰোঁ সেৱৈ কাৰণেই ‘মাৰে-পূজা’ৰ পূৰ্বৰ দিনা (এদিন + এৰাতি) ‘মাৰে-পূজা’ৰ মণ্ডপৰ নিচুই ওচৰতে তুকুৰীয়া-পূজা অস্থিতি হয় আৰু পূজাৰ প্ৰসংগত তুকুৰীয়া ওজাপালি উঠে। এই কালৰপৰা তুকুৰীয়া ওজাপালিকো মনসা-সংগীত-পৰম্পৰাক এক উপ-পৰম্পৰা ৰূপে আখ্যা দিব পাৰি।

ওজাপালি অস্থিতিৰ মুখ্যত ধৰ্মীয় প্ৰসংগৰ লগত জৰিত। এই কালৰপৰা ওজাপালি ধৰ্মীয় পৰিৱেশত কলা। ধৰ্ম বা পূজাপাতল আদি সামাজিক ব্যাপাৰ মাথোন। অল্প প্ৰকাৰে ধৰ্মীয় চেতনা, সামাজিক চেতনাৰ অঙ্গীভূত। গতিকে যুক্তিসহ ক’ব পাৰি যে, ওজাপালি এক সামাজিক ব্যাপাৰ। সামাজিক ব্যাপাৰ হিচাপে ওজাপালি অস্থিতিত নিশ্চিতভাৱে কিছুমান সামাজিক প্ৰকাৰ্য্যও সাধন কৰে। এই প্ৰকাৰ্য্যসমূহৰ ভিতৰত ধৰ্মীয় প্ৰকাৰ্য্য, অনুসৰ বিনোদন, নৈতিক শিক্ষা প্ৰদান, সমাজীকৰণ, সামাজিক নিয়ন্ত্ৰণ, সামাজিক প্ৰতিবাদ, প্ৰচাৰ মাধ্যম, জ্ঞানৰ অভিজ্ঞাপন, সংস্কৃতিৰ প্ৰমোদীকৰণ বা সংস্কৃতিৰ মান্তকৰণ, বৈবেকীকৰণ, সামাজিক সংহতি আদি উল্লেখযোগ্য। বিতীৰ্ণতে, সাহিত্যিক অস্থিতি আৰু আহুততা প্ৰকাশৰ বিশিষ্ট মাধ্যম স্বৰূপে ওজাপালি অস্থিতিত কৰ্ম সম্পাদন কৰি আহিছে।

ওজাপালি অল্পৰ্থানে দূৰ অতীতৰপৰা বৰ্তমানলৈকে অক্ষুণ্ণভাৱে সামাজিক মৰ্যাদা লাভ কৰি আহিছে। বৰ্জা-প্ৰজা উভয়ৰেপৰা ওজাপালিয়ে লাভ কৰিছিল পৃষ্ঠপোষকতা। কায়কৰণ হিন্দুৰজাসকল, কোচ নৃপতি, আহোম স্বৰ্গদেৱ আদিৰপৰাও—ওজাপালি অল্পৰ্থানে পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল। ওজাপালিৰ জীৱিকা স্থিতিত কৰিবৰ বাবে স্বৰ্গদেৱ লক্ষী সিংহই ডাণ্ডপত্ৰসহ ভূমিদান কৰাৰ জৰিয়তে ওজাপালি অল্পৰ্থানে যে, ৰাজকীয় মৰ্যাদা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল তাৰ স্পষ্ট নিদৰ্শন পোৱা যায়। দৰঙৌৰজাসকলৰ আমোলতো ওজাপালিয়ে ৰাজকীয় মৰ্যাদা লাভ কৰিছিল।

প্ৰজাধৰতো ওজাপালিয়ে বিশেষ ভাৱে সমাদৰ লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈ আহিছে। পূজাৰ প্ৰসংগত ওজাপালিৰ স্থান পুৰোহিতৰ পিছতে। পুৰোহিতৰ নিচিনাকৈ ওজাকো বৰণ, দক্ষিণা আদি দিয়া হয়।

সাম্প্ৰতিক ওজাপালি অল্পৰ্থানে জাতীয় চৰকাৰৰপৰা সমাদৰ লাভ নকৰাকৈ থকা নাই। ৰাষ্ট্ৰীয় পুৰস্কাৰ, শিল্পী পেন্সন আদিও ওজাপালিৰ সক্ৰিয় ধাৰক আৰু বাহকে লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে। ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত ওজাপালি অল্পৰ্থান প্ৰদৰ্শিত হোৱাৰ ওপৰিও দূৰদৰ্শন, আকাশবাণী আদিৰ মাধ্যমেৰে ওজাপালি অল্পৰ্থান প্ৰদৰ্শন কৰা হৈছে। ভাৰতীয় পৰম্পৰাগত সংগীতৰ বিশিষ্ট ধাৰক আৰু বাহক জাপালি-অল্পৰ্থানৰ প্ৰতি জন-গণ আৰু চৰকাৰে সহায়কুতি দেখুৱাইছে সিচা, কিন্তু এই সমাদৰ ঘৰাচলতে পৰ্যাপ্ত নহয়। সাংস্কৃতিক চেতনাৰে উৰ্ব্বৃত্ত হৈ ওজাপালি-অল্পৰ্থানক ভাষা মৰ্যাদা দিবলৈ সকলোৱে আগবাঢ়ি অহা উচিত।

ওজাপালি বিভা সাধাৰণতে পৰম্পৰাগত ভাৱেই শিকা হয়। অনেক ক্ষেত্ৰত ওজাৰ পুতেক ওজা হয়, অথবা নাইনাপালিৰপৰা ওজা হয়, নাইবা পালিৰপৰা ওজা হ'ব পাৰে। কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত আকৌ নাইনাপালিয়ে কৰমকৰীয়া ল'ৰা এজনক ওজা শিকাই লয়।

অসমৰ সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়ৰ জৰিয়তেও বৰ্তমান ওজাপালি কলাৰ শিক্ষা দিয়া হৈছে।

ওজাপালি এক পৰম্পৰা। পৰম্পৰাত পৰিবৰ্তন বা উদ্ভবৰ ব্যাপাৰে স্থান পোৱাতো স্বাভাৱিক। পৰম্পৰাৰ অৰ্থ অতীতৰ প্ৰতি অন্ধ আনুগত্য নহয়, ই এক ঐতিহাসিক চেতনা মাথোন। ওজাপালি পৰম্পৰাৰ ঐতিহাসিকতাক বিকৃত নকৰাকৈ পৰিবৰ্তন বা উদ্ভব-প্ৰক্ৰিয়াৰ সংযোগত বাস্তৱতাৰ দাবীৰ প্ৰতি সচেতন হৈ নতুনকৈ সমাবেশ কৰিলে একোতে পৰম্পৰাক অঘাত কৰা নহ'ব।

সময়ৰ অগ্ৰগতিত পৰিবৰ্তনশীল সমাজত ওজাপালি, পৰম্পৰা হিচাপে বতি থাকিব নোৱাৰিলেও কলাৰূপ ৰূপে ই অনাগত ভৱিষ্যততো জীয়াই থাকিব। ওজাপালিৰ সমাদৰ বৰ্তমান কম নাই, বাঢ়িছেহে, আনকি বিজ্ঞানতনিক দৃষ্টিভঙ্গীৰ ফালৰপৰাও ওজাপালি পৰিৱেশ কলাবীতিৰ চিন্তা-চৰ্চা কৰি বিশ্ববিজ্ঞানৰ সৰ্বোচ্চ ডিগ্ৰী লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

পৰম্পৰাগত পৰিৱেশ কলাৰ সমাদৰ মানে, পৰম্পৰাৰ সমাদৰ আৰু পৰম্পৰাক সমাদৰ কৰিব জনাসকলেহে স্বকপাৰ্থত সাংস্কৃতিক সমাদৰ কৰিব জানে। গতিকে অসম তথা ভাৰতৰ পৰম্পৰাগত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ উত্তৰোত্তৰ উন্নতি আৰু শ্ৰদ্ধিৰ বাবে সচেতন হৈ আমাৰ বহুৰঙী সাংস্কৃতিক জীৱনক অন্ধ কৰিবলৈ সকলোৱে বন্ধপৰ হোৱা উচিত।



ଅହମ୍ମଦୀ

ଅଂକୃତ

ବୋଷ, ଘନୋବୋହନ (ଗଳ୍ପ)

(—)

ଚିତ୍ରମାଳା ଶ୍ରେୟ (ପ୍ରକାଶକ)

ତର୍କବନ୍ଧ, ମହାନନ୍ଦ (ଗଳ୍ପ)

ତ୍ରିଶଂକ୍ରାନ୍ତ ଅଂକୃତ ଚିବିକ (ଅକାଶିତ)

ନାଗବ ବସିନୀକର (ଗଳ୍ପ)

ବାପତ, ଦୁର୍ଲ୍ଲଭାକ୍ଷ

ଡକ୍ଟର, ବାବେର (ଗଳ୍ପ)

ମାଝି, ଏହି ମୁଦ୍ରଣ (ଗଳ୍ପ)

ନାବିକେଶବ କୃତ ଆଦିକର ବର୍ଣ୍ଣନା,

କଳିକତା, ୧୯୧୫

ତବତମୁଖି କୃତ ଆଦିକର,

କଳିକତା, ୧୯୧୬

ହରିହର, ପୁରୀ

କାଳିକା-ପୁରୀ, କଳିକତା ୨

ହରିହର, ଜିବାହାର, ୧୯୦୦

ତବତମୁଖି କୃତ ଆଦିକର

ବିରୀ, ୧୯୦୫

ବୈଦିକ ଅଂଶିତ ପୁରୀ

କଳିକତା ବିରୀ, ୧୯୦୫

ନାବିକେଶବ କୃତ ଅଂଶିତ ବହୁକର,

ବାହାର, ୧୯୦୫

ଅଂଶିତ

ନାବିକେଶବ କୃତ

ବ୍ୟାସ ଅଂଶିତ କଳିକତା,

ବାହାର, ୧୯୦୫

ନାବିକେଶବ କୃତ

: ନାବିକେଶବ କୃତ, ବାହାର, ୧୯୦୫

ନାବିକେଶବ କୃତ

: ନାବିକେଶବ କୃତ, ବାହାର, ୧୯୦୫

ନାବିକେଶବ କୃତ

ନିତ-ନାବିକେଶବ କୃତ,

ବାହାର, ୧୯୦୫

ନାବିକେଶବ କୃତ

: ନାବିକେଶବ କୃତ, ବାହାର, ୧୯୦୫

କଳିକତା ନାବିକେଶବ କୃତ (ଗଳ୍ପ)

: ନାବିକେଶବ କୃତ ଆଦି କଳିକତା,

କଳିକତା, ୧୯୦୫

প্ৰবন্ধ

গোহাৰী ভৃগুমোহন

চলিহা প্ৰবীণ

হাস, অৰ্জুন চন্দ্ৰ

শইকীয়া বনেন্দ্ৰ

শান্তী, যনোবৰ্জম

‘নগঞা ওজা নৃত্য’ (অগ্ৰকাশিত)

‘অসমৰ নাট্য কলা, অসম গৌৰৱ

‘ওজাপালি নৃত্য’, সাহিত্য

সংস্কৃতি আৰু বৰপেটা

ওজাপালি নাচৰ শিক্ষা ৰূপকাৰ

অসমত সংগীত চৰ্চা’ ৰামধেনু

অসমীয়া আলোচনী

বৰা, অমিতান্ত (লক্ষ্য)

ভট্টাচাৰ্য্য, বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ (লক্ষ্য)

ৰূপকাৰ জুন জুলাই ১৯৮১

জুলাই ১৯৮২

ৰামধেনু ৬৪ বছৰ, গুৱাহাটী ১৯৭৫

ইংৰাজী

Barua, A C

*Ojāpālī: Its Different Types
and Functions* Guwahati

1982

Gangoly, O C

Rāgas and Rāgnīs

Bombay 1985

Neog, M

Śaṅkaradeva and His Times

Guwahati, 1965

— (ed)

*Sattriyā Dances of Assam
and Their Rhythms*

Guwahati, 1975

— (ed)

Śrīkṣastamuktāvalī, Jorhat

1980

Sarma, N C

: *Essays on the Folklore of
North Eastern India*

Guwahati, 1988

Swami, P

: *A Historical Studies of
Indian Music*, Delhi, 1981

Tariakar, G H

: *Studies in the Nṛtya Śāstra*,
Delhi, 1975

সংবাদদাতা

- ১ ত্রিপ্রাণেশ্বর বাতা, দ্বংগিবি, গৌড়ালপাৰা
- ২ ত্রিবেণবাম বাতা, বামুণীপীণ্ড, দক্ষিণ কামৰূপ
- ৩ ত্রিহোকানো বাতা, লামনীও, দক্ষিণ কামৰূপ
- ৪ ত্রিতাৰিবাম শৰ্মা ওজা, ব্যালপাৰা, দ্বং
- ৫ ত্রিশবৎচন্দ্র শৰ্মা ওজা ব্যালপাৰা, দ্বং
- ৬ ত্রিনবেশ্বর শৰ্মা বকরা হিগিজা, দ্বং
- ৭ ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ বসু, শুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়
- ৮ ত্রিভুজকান্ত শৰ্মা বজৰেৱপাৰা
- ৯ ত্রিমুক্তাবাৰ বকরা ওজা, বয়লাকুছি, দ্বং
- ১০ ত্রিঅমিতচন্দ্র নাথ ওজা হিগাবাৰ, দ্বং
- ১১ ত্রিঅনন্দবোহন ভাগৱতী, সাংস্কৃতিক নকালকালয়, শুৱাহাটী
- ১২ ড° ভৃগুবোহন গোস্বামী, উত্তৰ শুৱাহাটী কলেজ, উত্তৰ শুৱাহাটী
- ১৩ ত্রিহৰ্গেশ্বর নাথ ওজা, পকাঘাতি দ্বং
- ১৪ ত্রিকালীকান্ত দাস ওজা, শুইমাৰা, দক্ষিণ কামৰূপ
- ১৫ ত্রিসংহোবাম বায়ন শুৱালকুছি কামৰূপ
১৬. ত্রিপ্রীতিকুন্দে দেৱগোস্বামী পত্নীধিকাৰ, আউনীআটীৰ নত
- ১৭ ত্রিনবেশ্বর বড়া ওজা, আউনীআটীৰ নত
- ১৮ আচাৰ্য বনোবন্ধন শাস্ত্রী, মজবাৰী
- ১৯ ত্রিবনেশ শৰ্মা, বামুণ শুৱালকুছি
- ২০ ত্রিনভ্যাবাৰ বেজবকরা ওজা, লামপা